SODRE

música

radio

ballet

cine

CONSEJO NACIONAL DE GOBIERNO

Presidente:

D. LUIS BATLLE BERRES

Consejeros:

Dr. ALBERTO F. ZUBIRIA

D. ARTURO LEZAMA

D. CARLOS L. FISCHER

D. JUSTINO ZAVALA MUNIZ

Dr. ZOILO CHELLE

Dr. LUIS ALBERTO DE HERRERA

D. RAMON VIÑA

D. DANIEL FERNANDEZ CRESPO

Secretario:

Dr. Justo José Orozco

Ministro de Instrucción Pública y Previsión Social:

D. RENAN RODRIGUEZ

COMISION DIRECTIVA DEL S.O.D.R.E.

Presidente:

D. OSCAR SECCO ELLAURI

Vice-Presidente:

D. ANDRES PERCIVALE

Secretario:

Dr. RUBEN K. SVETOGORSKY

Tesorero:

Prof. ADOLFO FABREGAT

Secretario Encargado de las Relaciones con el Exterior:

D. JUAN ILARIA

Gerente General:

D. Héctor M. Laborde

Contador:

D. Domingo Messuti

Director Técnico Intº del Departamento de Radio Difusión:

D. Carlos Mazzey

Administrador Intº del Departamento de Espectáculos:

D. Alfredo Ferrari

REVISTA DEL S.O.D.R.E.

Director:
ROBERTO LAGARMILLA

Editor:
DANILO TRELLES

Responsables de secciones:

Música:

WASHINGTON ROLDAN

Radio:
REYNA REYES

Cine:
HUGO ROCHA

Bibliografía Musical:
FRANCISCO CURT LANGE

Información y Notas:
HUGO ROCHA Y DANILO TRELLES

REPRESENTANTES DEL S.O.D.R.E. EN EL EXTERIOR

Dr. ALVARO VAZQUEZ **(Paraguay)**
(Embajador del Uruguay en Paraguay)

Dr. JULIO CASAS ARAUJO **(Ecuador)**
(Embajador del Uruguay en Ecuador)

Sr. GUSTAVO MAGARIÑOS **(Londres)**
(Consejero de la Embajada del Uruguay)

Sr. EDMUNDO BIANCHI **(Argentina)**
(Agregado Cultural)

Sr. VICENTE MORELLI **(Roma)**
(Agregado Cultural)

Sr. LUIS HERRERA **(Bolivia)**

Dr. EMILIO ROMERO **(Perú)**

Sr. PEDRO HELAL **(Francia)**

Sr. JUAN ORREGO SALAS **(Chile)**

Arq. HECTOR HERNANDEZ **(México)**



S. O. D. R. E.

SERVICIO OFICIAL DE DIFUSION RADIO ELECTRICA

MUSICA • RADIO • BALLET • CINE

N.º 1

1 9 5 5

AL INICIAR

LOS veinticinco años transcurridos desde la fecha en que fué promulgada la Ley de Creación del Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica, *encuentran hoy a este organismo en una etapa de clara superación de los originales anhelos. Como todas las obras del espíritu humano, y a similitud de los seres vivientes, el SODRE ha debido de seguir una evolución lenta; de sostener frecuentes luchas contra la incomprensión, y de experimentar las consecuencias de los trastornos económicos y políticos que han afectado al conjunto de las naciones civilizadas. Pero aun dentro de los momentos más críticos de su vida funcional, nuestro Instituto buscó, siempre, —el modo de ajustar su desempeño a las condiciones dentro de las cuales le ha tocado desarrollar su existencia.*

Desde una posición democrática, republicana y liberal, como corresponde a lo prescripto por la Constitución de la República, el SODRE orientó su labor hacia objetivos esencialmente culturales; entendiendo que la libertad, la democracia y la cultura deben existir juntas; y que basta que alguna de las tres se debilite, para que se vea comprometida la vigencia de las otras dos. Esta idea, que tan fácil es de concebir para los uruguayos, es sin embargo, difícil de mantener frente a la marcha de los acontecimientos. Y mucho más arduo resulta el realizarla; en plasmarla en resultados concretos y tangibles.

Para llegar a estos resultados ha sido preciso trabajar con firmeza, y coordinar, en un vasto plan que constantemente se ha visto ensanchado, el esfuerzo de centenares de personas. Diversificado así el trabajo, se vió éste mejor encauzado; aunque no siempre facilitado.

Desde sus horas iniciales, el SODRE necesitó del concurso de di-

rectores artísticos y técnicos, de intérpretes de música y poesía, de estadistas, de técnicos especializados, de operarios capaces y de funcionarios administrativos. Y cabe consignar hoy cuanto empeño pusieron todos ellos, en el cumplimiento de sus respectivas funciones específicas: con qué espíritu de cuerpo y con qué clara comprensión de las superiores finalidades de este Instituto, supieron afrontar las alternativas de una labor que muchas veces fué tenaz, ante las exigencias que la índole de un servicio público de la categoría del que el SODRE presta, imponía a la distribución del tiempo de cada uno de estos funcionarios. Gracias a esta ejemplar dedicación, el SODRE vió prontamente superadas sus dificultades iniciales; y pudo consolidar las conquistas que su propia Ley de Creación hacía posibles, y desarrollar un plan de trabajo que no fué jamás un reglamento rígido, sino una norma de acción, ajustada a las posibilidades económicas y técnicas.

Sin menos cabo de su eficacia ni de su intensidad, el SODRE diversificó sus funciones sobre casi todas las dimensiones del humano hacer: desde la información oficial sobre la Bolsa, la Banca y las labores agropecuarias, la marcha de los acontecimientos políticos, las conquistas de la Ciencia, etc. hasta la ampliación de las técnicas pedagógicas, las alternativas emocionales suscitadas por el deporte, y los consejos cerca de la Higiene y Economía Política y Doméstica.

Instituyó sus Cuerpos Estables, como lo son la Orquesta Sinfónica (OSSODRE). Coros Mixto y de Cámara, Conjunto de Música de Cámara, Cine-Arte, Cuerpo de Baile y Escuela de Danzas.

En fecha más reciente, su Secretaría para el Interior, intensificó una etapa de descentralización de la cultura, al propiciar la visita de numerosos artistas y de conjuntos vocales e instrumentales, a diversas ciudades y poblaciones del interior de nuestro país. El Departamento de Audiciones ha organizado un plan que permite a las distintas radio emisoras dependientes del SODRE, sostener una trasmisión continuada durante quince horas diarias; dentro de las cuales alternan las audiciones puramente informativas, con las musicales (vivas o registradas en discos o en cinta magnética), las culturales, y las correspondientes a actos públicos que revisten interés general.

Puesta al corriente de la técnica contemporánea, la Discoteca Nacional ha sido enriquecida con nuevas obras; procediéndose actualmente a la paulatina substitución del antiguo stock *de discos, grabados en fechas más alejadas, por otros técnicamente más perfectos y artísticamente más convincentes.*

Es difícil trazar, en una simple nota editorial, el cuadro que sólo podría surgir de una detallada descripción de las múltiples actividades que actualmente el SODRE cumple. Pero puede señalarse, dentro de todas ellas, la tendencia actual hacia un mayor y más estrecho acercamiento con el pueblo. Es nuestro objeto, pues, atender las necesidades estéticas de todos los sectores del sentimiento popular; manteniendo como principios fundamentales, simplificar sin deformar, ilustrar sin polarizar la libre opinión, e interesar, sin conceder *un ápice, a lo bastardo del Arte.*

La REVISTA DEL SODRE, que surge hoy como un corolario de las variadas funciones prestadas por nuestro Instituto, aspira a ser un condensado, pequeño, pero fiel reflejo de la vida de éste.

Entre los propósitos que conciernen particularmente a esta Revista, está el de promover un intercambio más activo y fecundo entre los pueblos americanos. Dentro de esta norma, daremos cabida al pensamiento de los historiadores, ensayistas, musicólogos y compositores de nuestro Continente. Este intercambio deberá comprender también al aspecto informativo, con el fin de que, a través de breves noticiarios, los lectores tengan una visión panorámica del acontecer cultural de América.

Al saludar a la Prensa nacional y extranjera desde las columnas de este primer número, nos comprometemos a realizar todo aquello que redunde en beneficio de la causa de la cultura, común a todos los pueblos modernos. Y sólo la experiencia propia del Instituto, unida a las oportunas sugestiones formuladas por quienes sostengan la nobleza de sus miras, podrá completar y mejorar los diversos aspectos de una obra que, como la presente, está tan lejos de ser perfecta, como cerca de ser perfectible.

Prof. C. SABAT PEBET

Historia del ESTUDIO AUDITORIO

I

Mester de burguesía

Ya han pasado cuatro años de la Jura de la Constitución. El país comienza, entre luchas, a organizarse. En la ciudad vieja surge la inicial competencia con visos de seriedad a la Casa de Comedias, debido a la creación del Circo Olímplico, en la calle del Portón (25 de Mayo). Al mismo tiempo, empieza la historia urbana en una esquina que lleva más de medio siglo de trayectoria teatral, la de Andes y Mercedes, donde se halla el Estudio Auditorio del S. O. D. R. E. El 3 de abril de 1834, el vicepresidente de la República D. Carlos Anaya y el ministro D. Lucas J. Obes la vendieron en nombre del Estado a D. Jose Encarnación de Zas, de larga actuación burocrática durante las luchas por nuestra independencia ([1]). El Sr. de Zas, al hacer la solicitud pertinente, manifestó que debido a la demolición de la muralla que contorneaba la ciudad, la "*progresiva población de ella en los terrenos y solares valdíos*" (sic) lo lleva a interesarse por el "*rancho o lechería*" existente en el lugar y alega tener derecho "*en atención á los servicios que desde Mayo de ochocientos veinte y cinco ha prestado al País en el sistema patrio*" ([2]). Un año después, vende la mitad del terreno a D. José Pedro de Oliveira y, pasado el tiempo, en setiembre del 52 cede sus derechos en hipoteca sobre la otra parte del mismo al padre del ilustre autor de "Motivos de Proteo", D. José Rodó. Otros nombres conocidos aparecen en los títulos, el de D. Carlos Zucchi, de tanta intervención en los planos del Solís ([3]), como nivelador de los terrenos, y el del viejo dibujante hispano don

(1) *Memoria autobiográfica de José Encarnación de Zas.* — REVISTA HISTORICA, publicación del Museo Histórico Nacional, Año XLV (2ª ép.) T. XVII. Montevideo, Diciembre de 1951. N.os 49-50, Pág. 12.

(2) Todas las referencias sobre transferencias, etc., fueron leídas en los títulos de propiedad del edificio, por atención de la Escribanía del Banco de la Repca.

(3) Conferencia inédita del arquitecto D. Carlos Pérez Montero; originales en poder del autor de esta nota.

J. M. Besnes e Irigoyen, éste en nombre de la Comisión Topográfica. Poco más tarde (20-X-53), la propiedad salta fronteras, al ser adquirida por el general argentino D. Angel Pacheco, días después de que el Sr. Rodó tranfiriera sus derechos hipotecarios al Sr. José M. Baena. Y el 27 de octubre, el mismo de Zas cede otra parte de su propiedad en la manzana a D. Rafael Grove. Pasan los derechos, el 84, por fallecimiento del General, al Sr. Pablo Pacheco, su hijo a quien en 1887, en nombre del Dr. Justo Gualberto de Urquiza, ofrece el Sr. A. Lezama la cantidad $ 52.000 o/u., por el predio. La numeración antigua, en Andes, era la de 93 a 103 y, por Mercedes, 54 a 68. Los papeles sellados argentinos que obran en el título, presentan, como jueces árbitros, los nombres famosos de los Dres. Manuel Quintana y Vicente Fidel López.

En representación de Urquiza, tomó posesión del solar (1888) el Sr. Octavio Illa. Y con Urquiza, ya se empieza a hablar de construcción teatral en la dicha esquina. Era arrendataria en el momento, la Sra. María Sobot de Halty, viuda del fuerte y honesto vasco francés D. Martín Halty († 20 - VIII - 1886) [4] que por mucho tiempo tuvo una fábrica de vehículos en el lugar [5]. Su hijo menor, D. Alberto, nacido precisamente en el paraje, recuerda nítidamente las características de aquella construcción primitiva, sobre Andes, con un gran portón cercano a la esquina Mercedes, un ala de edificación, y al fondo, talleres de carpintería y pintura. El predio era bien amplio. Se construía toda clase de rodados, hasta diligencias, alguna de las cuales paseó alegremente por el "corso" durante el carnaval. Su depósito servía para las jardineras de una panadería crecana aproximadamente donde después estuvo instalada la redacción de "El Día". Importaban y vendían mercadería extranjera, especialmente hierro. En las tardes de los sábados les llevaban las carretas que trabajaban en la Aduana, con el fin de que les hicieran composturas, y se suscitaban discusiones bastante violentas entre los carreros, que se instalaban en un altillo mientras duraban las reparaciones. Pasado un tiempo después del fallecimiento de D. Martín, ocurrido tres días después del atentado contra el presidente Gral. Máximo Santos en el teatro Cibils, el Sr. Alberto Halty recuerda que les fué pedida la construcción con el propósito de demolerla, dado que se pensaba edificar un teatro. Coinciden sus dichos —no obstante los pocos años que contaba en la época referida—, con la compra realizada por el Dr. Urquiza. Y una última "addenda": hacia el fondo, por Mercedes, lindaban con la herrería de D. Martín

(4) EL SIGLO, Montevideo, 21 de agosto de 1886.
(5) Referencias de los Sres. Antonio Dell,Era, José Barthet, Sra. de Halty y Sr. Alberto Halty.

Iraburu, adquirida, a su deceso, por su hijo Pedro (1884), en el terreno ocupado hoy por los estudios del S. O. D. R. E. (6).

El 5 de enero del 89, mientras se está construyendo el "Folies Bergères", Urquiza se desprende por un breve lapso del terreno que iba a ser famoso más tarde su nombre en la ciudad, al venderlo a la sociedad Augusto Ferreira y Cía., integrada, además, por los señores Nicolás Herrera, Augusto A. Squery y Jesús Méndez Alcain. Disuelta la sociedad un año después, el predio pasó por tres remates sucesivos, sin licitador en un caso y sin pago, en el siguiente, luego de haber sido tasado por D. Manuel Larravide, en la cantidad de $ 120.763.20. Con ocasión del tercer remate (1891), lo adquirió el Sr. Wladimiro Zawerthal, en $ 80.540.50. No debe olvidarse que la época está viviendo el auge y la catástrofe del crédito, motivado por el impulso y la ruina de la Compañía de Crédito y Obras Públicas. Un sueño de Reus, que halló en el sonador su primera víctima. Volviendo a la compra de Zawerthal, cabe expresar que, en atención a un poder guardado en el estudio del venerable Dr. Gonzalo Ramírez, se advirtió que la compra había sido hecha en nombre del mismo Dr. Urquiza. La historia teatral del ya llamado "Politeama Oriental" y del Centro Gallego, está vinculada a esta adquisición. El escenario ha tomado, quizás para siempre, posesión de la esquina. Por lo que no debe extrañar que el Dr. Urquiza continúe pensando, mientras tanscurren los años, en la construcción de un gran edificio escénico. Y el 24 de noviembre de 1903, el propietario firma dos documentos esenciales para su propósito: una hipoteca con el Sr. Agustín Carbonell y el arrendamiento del inmueble

---

(6) La finca contigua, sobre la calle Mercedes, donde ahora están los estudios del S.O.D.R.E., presenta, sintéticamente, el siguiente historial: 24/III/1834, el Estado la vende a D. Agustín Jouve, "*en la calle que sigue del Puente en el número* 5". 29/8/1836 Jouve cede a Da. Josefa Areta de Cavaillon, viuda de D. Andrés Cavaillon. Su hija Da. María Josefina casó con el mayor de marina español D. Ramón Topete, con el cual tuvo un hijo, Juan Andrés. Muerta ella, su esposo contrajo enlace con su hermana Da. María Rosa Cavaillon. 4/I/1860. Topete, radicado en Cádiz, da poder al poeta D. José G. del Busto. 3/XI/1866, del Busto, en nombre de Topete, vende a D. Nicasio del Castillo. También había procedido a la nivelación el arquitecto de Obras Públicas D. Carlos Zucchi (1837). Dos años antes, los mismos habían vendido un solar en la esquina de 18 de Julio y Andes, a D. Diógenes J. de Urquiza. 6/VII/1867, la adquiere D. Plácido de Lara. 9/VIII/1869, a Lara le compra D. Martín Iraburu. 6/IX/1884, muerto Iraburu, su viuda, Da. María Hargal, vende el taller de herrería ubicado en el solar, a su hijo Pedro Iraburu. Se cita en el título otra figura que influyó en la vida de Rodó, su tío D. Cristóbal: "*Tasación verificada por el que suscribe en nombre de Dn. Cristóbal Rodó y de Dn. Fermín Landa apoderado de Dn. Martín Iraburu* (firmado) *Dn. Pedro Casamayou*". 18/V/1889, compra el Dr. Alberto A. Mullin. 12/VIII/1908, la sucesión Mullin vende a los Sres. José y Luis Crodara (ya es Mercedes, 821 y 823). 2/VII/1914, el Dr. Urquiza adquiere a los Sres. Crodara, 5/VIII/1915, Urquiza retrovendió a los mismos. 19/XII/1916, los Sres. Crodara venden a D. Agustín Carbonell. 4/VIII/1919, Carbonell transfiere al Dr. F. Torres Insargarat. 30/VII/1931, adquisición por el Estado, para el S.O.D.R.E.

y de los edificios que en él se han de construir, en favor de los conocidos empresarios D. José y D. Luis Crodara. Un día después, el Sr. Illa, en representación de Urquiza, celebra contrato de "*un edificio propio para teatro*" con el Sr. Guillermo West, prestigioso militar, maestro de obra con título de los concedido con anterioridad a la reglamentación de la carrera de arquitecto, para la cual había revalidado materias aprobadas en la Escuela Militar. Posteriormente, el Sr. West ascendió a general y fué Jefe Político y de Policía de la Capital, durante la administración del Dr. Clauio Williman. La obra debía empezar el 1º de diciembre de 1903 y concluirse antes del 31 de marzo de 1905. Ya edificado e inaugurado el teatro Urquiza — cuyos planos fueron trazados por el arquitecto D. Horacio Acosta y Lara, después excelente Decano de la Facultad respectiva e intendente Municipal de Montevideo—, se hizo una operación por $ 80.000.00 en el Banco Hipotecario del Uruguay (5-1-1906), la que fué cancelada en 1927. Transcurridos los años, el local pasa a propiedad del referido Sr. Agustín Carbonell (19-XII-1916, y el 4 de Agosto de 1919 es vendido al Dr. F. Torres Insargarat. Finalmente, el Estado lo adquirió para el S.O.D.R.E. el 30 de julio de 1931 (7).

(Continúa en el próximo número)

(7) El terreno de Andes, 103, donde actúa el Directorio del S.O.D.R.E., tuvo los siguientes propietarios antes de ser adquirido por el Estado: 3/IV/1834, José Encarnación de Zas: 17/VI/1835; José P. Oliveira; 4/VII/1853, Manuel Fernández de Luna; 30/X/1871, José Castellanos; 2/XI/1871, Pascual Gervasio; 31/I/1873, Francisco Foulladoza; 30/X/1885, Manuel M. González; 11/V/1887, Manuel G. Martínez, luego, Justina Méndez Casariego; 18/II/1897, Francisco Elzaurdia, luego Francisco Sindin; 1º/XII/1900, José y Luis Crodara; 2/VII/1914, Justo Gualberto de Urquiza; 28/VII/1915, José y Luis Crodara; 19/XII/1916, Agustín Carbonell. En dicho edificio, vivió con su familia el empresario Crodara.



m ú s i c a

ROBERTO E. LAGARMILLA

ALFONSO BROQUA

PRECURSOR DE LA MUSICA NACIONAL URUGUAYA

Aunque su vida pertenece prácticamente al presente, su nombre parece proceder de alguna remota lejanía. Ese es el extraño carácter que para la generación actual tiene la figura consular de Alfonso Broqua, compositor uruguayo a quien puede considerarse como el precursor de la música nacional. Es a los jóvenes de nuestros días, pues, a quienes debe dirigirse una nota como la presente. No tiene por intención realizar un estudio exhaustivo de la profusa y variada obra musical y literaria de este antiguo maestro, sino tan sólo de construir en su torno, los inevitables marcos de espacio y de tiempo, imprescindibles para componer toda situación histórica.

Y si aceptamos la sentencia de Vico: "*La cronología y la geografía son los ojos de la Historia*", debemos comenzar por observar qué nos dejan ver esos dos ojos potentes, cuando proyectan su mirada sobre la persona de Alfonso Broqua. Y así, mientras la cronología nos lo muestra algo próximo, pues su vida se extiende hasta 1946, la geografía nos informa cómo este artista dividió su existencia entre dos centros bastante lejanos entre sí: Montevideo y París. Este primer examen va a tomar una importancia casi decisiva, para explicarnos varias cosas; entre ellas, la relativa falta de contacto material del artista con su patria, y las profundas escisiones estilísticas de su obra. Es en Montevideo que Broqua nace el 11 de setiembre de 1876, y en París donde lo encuentra la muerte, el 24 de noviembre de 1946.

Entre estas dos fechas capitales, registra la historia numerosos viajes entre ambas ciudades. Uno de ellos no tiene ya regreso: el de 1922.

Vástago de una culta familia de origen francés, el futuro compositor halla en el seno de aquélla, los más valiosos elementos para sustentar su vocación artística, ya netamente dibujada hacia el año 1890. En el espíritu del niño que realiza su lenta y casi dolorosa transición al hombre, las vivencias del arte luchan denodadamente por encontrar la vía expresiva preferida. Así es cómo puede vérsele a Broqua componer melodías, y escribir versos. Música y Literatura parecían tener sobre su alma joven, iguales fuerzas de sugestión. No puede extrañar que ante sí mismo, así como ante la penetrante mirada de sus mayores, apareciese la carrera de *operista* como la más indicada. Muy joven aún, hace su primer viaje a Europa, ingresando como alumno en la Schola Cantorum, donde inicia sus estudios escolásticos bajo la certera dirección de Vincent D'Indy, el formador de maestros.

El denso medio cultural europeo trae a sus sentidos las resonancias del melodrama, precisamente en el momento en que poderosas corrientes estilísticas comenzaban a surgir como corolario del avasallador avance del arte wagneriano. La gigantesca sombra de César Franck lo decide a realizar una peregrinación por Bélgica, para buscar los paisajes natales que dormían siempre en el corazón del autor de la *Sinfonía en Re Menor*. Así llega hasta Lieja, y más tarde a Amberes y a Bruselas. Y es en esta ciudad donde va a encontrar un corazón siempre abierto para la amistad: el de Eduardo Fabini.

Bajo el vínculo común de la nostalgia de una patria lejana, ambos amigos iluminan sus horas grises, con las primeras notas de una música aún por nacer: la uruguaya. Atento a los sonidos que Fabini arranca al violín, al piano o a la humilde guitarra criolla, que en esas manos parecen hablar en un dialecto genuinamente ríoplatense, Broqua conoce así fragmentos de melodía que años más tarde habrían de erigirse en temas del primer *poema sinfónico nacional*. Comprende el significado tremendo de estas cosas, y decide así, casi de pronto, modificar su camino. Pese a su legítimo sueño de convertirse en operista, tiene la valentía de relegarlo repentinamente al olvido. Y en los mismos días en que se apresta a trasladarse a Milán para sumarse quizá al grisáceo coro de los desafortunados autores de melodramas, cambia sus designios.

Entre Milán y Montevideo, Broqua se decide por esta última. Con tanta premura se verifica este inesperado cambio, que pierde parte de sus efectos personales, enviados unos días antes a Milán, por trenes ferroviarios de "petite vitesse"...

De regreso en su patria, inicia así sus trabajos, que cumple en

forma casi febril; apremiado por una verdadera crisis a la que contribuyen múltiples y dispares factores: el acto de quemar lo que antes había adorado, la sensación de confinamiento al volver a un medio social y artístico pequeño, y por sobre todo esto, la firme decisión de abordar un problema fundamental: la instauración de un arte musical genuinamente uruguayo.

Es en la encendida lírica de Juan Zorrilla de San Martín, donde el joven compositor halla su primer apoyo literario; y de esta manera se aboca a la composición de un *Tabaré* que su mano traza musicalmente con rasgos finos, por momentos casi delicuescentes. Y es simbólico que haya sido este, el tema escogido para su primera obra de ambiente nativo. Fuerzas oscuras del inconsciente, lo impulsaron quizá a identificarse con el protagonista del poema. También él, Broqua, era uruguayo hijo de europeos. De esa extraña situación de quien se encuentra sobre un puente que une dos mundos y dos culturas, han surgido, en estas tierras americanas, tantos seres que arrastran su tragedia perenne de "indios de ojos azules". Como Fabini, Allende, Villalobos, Leng, Caba, Boero o Chávez, es Broqua uno de los primeros en sentirlo en sus propias carnes. Hacia 1907, han quedado definitivamente fijados los rasgos de la nueva obra, que se apoya en determinados versos del poema de Zorrilla. Con natural instinto de armonista y con clara conciencia de las posibilidades estrictamente fónicas, dispone Alfonso Broqua su material sonoro: dos voces solistas, un reducido coro femenino a tres voces, y el ámbito casi íntimo de una orquesta sinfónica que habla siempre en la suave grisalla de su media voz.

Este *Tabaré* conoció el más franco éxito cuando se estrenó en 1908 en el Teatro Solís, bajo la dirección de su autor. Sin embargo, la crítica no supo ver en ese tiempo, todo lo que la obra aportaba como realmente trascendente: la aparición tímida de un nacionalismo musical no necesariamente apoyado en el material temático campesino anónimo. Tampoco pudo adivinar en esta pequeña pieza lírica, la existencia de una verdadera "descarga afectiva" de quien, como Broqua, vió cernerse el drama vocacional sobre su frente: es decir: aquel que le obligaba a permanecer como músico lírico, sin ser operista. Y tampoco señaló el importantísimo hecho de haberse logrado un depurado acento americanista, con procedimientos netamente europeos. Pese al éxito de la obra, su propio autor la relega pronto al olvido; actitud que parece acrecentarse con el curso del tiempo, como lo prueba este fragmento de una carta que nos dirigió, en 1938, desde París:

"..a Montevideo, donde volví, egresado de la Schola, en 1917.
" En ese año inicié mi actividad, y en 1908 dirigí mi primer concier-
" to sinfónico-coral en el Solís, con los solos y coros de "*Tabaré*", para
" voces femeninas y orquesta. Preparé y dirigí ese poema, en una gran
" fiesta a beneficio del Sanatorio de Damas de Caridad, que creo de-

" be existir todavía. La prensa de la época está cuajada de esto. Luego " escribí y edité mi *Poema de las Lomas*, que el malogrado pianista Es- " nesto Drangosch tocó en Montevideo y Buenos Aires, así como la " pianista María Carreras. Instrumenté los dos primeros trozos: *Ante* " *una Tapera*, y *Alba entre los Ceibos*, realizando la del tercero, mucho " después. Los trozos instrumentados fueron ejecutados por la Orques- " ta Nacional bajo la dirección de Luis Sambucetti, en el Solís, en el " año 1911".

"*Varios años después, unos* 8 *o* 10, *vinieron las primeras obras importantes de "la música uruguaya"* (el subrayado es nuestro). Esa es " mi verdadera situación cronológica de "músico uruguayo" dentro de " su actuación en su país".

Es notable observar cómo el propio Broqua no consideraba a Tabaré como una de las "obras importantes de la música uruguaya". Su entusiasmo por problemas instrumentales y formales algo posteriores, como el ya mencionado *Poema de las Lomas* (1909) y el *Quinteto en Sol Menor* (1914) justificarían en parte este menosprecio del músico hacia la obra que marca, junto con el primero de sus éxitos de público y de crítica, la fecha incial de la escuela nacionalista de nuestro arte musical. Sin embargo, este *Tabaré* constituye algo más que una simple acotación histórica, y mucho más aún, que un valor puramente relativo. Trabajando con elementos musicales y poéticos de densidad muy diferente, Broqua obtiene una música siempre clara y espontánea. Podría verse en ella casi la totalidad de los rasgos peculiares que van a caracterizar, no sólo a su autor, sino a la mayoría de las obras uruguayas, vocales e instrumentales, que ven la luz durante los diez años subsiguientes. Hasta sería posible asegurar que, más que un comienzo estético, esta hermosa obra parece el quintaesenciado producto de un estilo ya plenamente desarrollado y cuyas posibilidades hubiesen sido íntegramente exploradas.

Porque los más antiguos cantares iberoamericanos encuentran en estas páginas, la expresión más límpida, depurados ya de todo cuanto pudiese menoscabar su noble contenido. Recuérdese, si no, la delicada magia poética que rodea las sencillas palabras "Cayó la flor al río", o "A la flor abrazaron, que moría", en el trozo inicial del poema. Con apariencia meramente galante, toda la fuerza evocativa del más genuino *melos* de los dolientes cantos criollos se hace presente, y alcanza un acento universalista. También el Paisaje interviene en "Tabaré", con su presencia omnímoda, y le confiere su tono. El mejor ejemplo se nos presenta en el fragmento coral "Duerme hijo mío", donde las figuras melismáticas de la voz adquieren una pujante fuerza expresiva, sólo comparable, en la literatura musical ríoplatense, a la que Fabini obtuvo años más tarde en algunos pasajes de *La Patria Vieja* (1923).

De todo "Tabaré" se desprende como un perfume sutil, que constituye la anunciación de una época de grandes realizaciones. Es, en realilidad, el primer mensaje de vibración que la música uruguaya, todavía en crisálida, podía emitir con sus alas aún prisioneras. Sin embargo, esta música que su autor deposita como ofrenda lírica en el umbral de una época áurea del arte musical uruguayo, contiene valores suficientes como para asegurar su supervivencia. Señala caminos que ni aún el propio Broqua después volvió a hollar; y ante la versión más reciente que de *Tabaré* se ha dado, al ser interpretado nuevamente en el Solís, en la noche del 25 de Agosto de 1952, bajo la dirección de Paul Paray, nos deja la convicción de que mantiene casi intacta su original vigencia.

Entre viajes y regresos (París y Montevideo son siempre los polos de sus vaivenes por el mundo), Broqua va escribiendo, poco a poco, una obra musical a la que atribuye mayores méritos, y a la que trata en forma ya mucho más ambiciosa: el *Quinteto en Sol Menor*, para piano y cuerdas, comenzado hacia 1913, y dado a conocer sólo tres años más tarde. Es interesante observar cuántos problemas que a nuestros jóvenes compositores se presentan como insolubles o difíciles, se encuentran ya resueltos en esta obra algo despareja, extraña, pero realmente premonitoria. Disonancias, cambios súbitos de densidad de la materia sonora, y acentos rítmicos inesperados, se dan cita en este originalísimo Quinteto, donde se unen esencias derivadas del franckismo, con las visiones de nuestras pampas. Lógico es comprender que este nuevo mensaje de Broqua, no haya sido bien comprendido. América vive por entonces, los últimos años de su pesado sueño colonial (artísticamente hablando), del cual sólo habrá de despertar cuando *Campo* de Fabini, el *Noneto* de Villalobos o la *Rapsody in Blue* de de Gerswhin vengan a retumbar por los ámbitos del Continente; hechos que suceden en 1922 y 1924. Pero ya es demasiado tarde para Alfonso Broqua. En 1922, este músico decide radicarse definitivamente en París. Y en el momento en que podía cosechar el producto de tan activa como generosa siembra, el gallardo labrador abandona el campo, y muda en torno de sí el escenario.

¿Altivez o renunciamiento? Nadie podría decirlo. Y nadie sabe tampoco en ese entonces, que Broqua ha llevado a Europa un trabajo lírico mucho más importante que "Tabaré": su ópera *La Cruz del Sur*, escrita entre 1918 y 1920, sobre libro del propio compositor; y que reúne las características más salientes de su propio estilo. De estructura libre, contiene esta ópera, pasajes tratados en forma clásica (conjuntos, arias, etc.) a los que siguen, a veces sin transición, otros donde se adopta una declamación cantada, casi silábica. Todo su *melos* se ajusta, sin embargo, a la prosodia castellana.

Los años transcurren sin que Broqua se decida a llevar esta ópera

a los escenarios; hasta que, convencido de que "la época del melodrama había pasado ya" (palabras del autor) la archiva en sus anaqueles, mudos testigos del amarilleamiento de las preciosas páginas. Así la encontró Fabini en 1929; y así también la vió el autor de este artículo, cuando la primavera de 1937 venía a eclipsar más temprano las luces de gas de los bulevares, y a poner notas de vivo color en los árboles de los viejos jardines franceses...

Entre 1922 y 1940 la obra musical de Alfonso Broqua se vuelve dispersa e irregular; alternándose en ellas las tendencias, los estilos, y los objetos de su aplicación. Sin embargo este período contiene obras de gran enjundia: los *Preludios Pampeanos* para guitarra, numerosas canciones con acompañamiento de piano, *Evocaciones Pampeanas*, *Otra Vidalita*, y la versión orquestal del tercer movimiento de su antiguo *Poema de las Lomas*: *Payadores*, que despierta vivísima admiración y curiosidad al ser ejecutado en dos ciudades alemanas. Al mismo tiempo, da cima a su obra más significativa, hija de su madurez espiritual: el ballet incaico *Tellén y Nagüey*, terminado a fines de 1936.

Al lado de esta magnífica obra, de sobria arquitectura y llena de felices hallazgos instrumentales, surge una joyita concebida en el estilo galante francés: el ballet infantil *Isabelle*, terminado en 1937, y dado a conocer en la Opera de París al año siguiente. De extrema sencillez estructural, posee *Isabelle* un marcado carácter persuasivo o tiernamente juguetón, del cual constituyen su expresión más acabada, los fragmentos titulados "Gavota", "Pas de deux" y "Slow".

Enamorado profundo de la música popular, no vacila Broqua en entregar al mercado musical parisiense, numerosos *tangos* y valses de acento netamente criollo. Confirma así con hechos, lo que siempre afirma en sus escritos que ven la luz pública numerosas revistas y diarios europeos: "*no puedo distinguir jamás entre lo "popular" y lo "culto", sino entre lo "bueno" y lo "malo". Ambas cualidades se encuentran casi igualmente repartidas en todo género de música*". Y en otro: "*prefiero ser un buen compositor de tangos , a ser un sinfonista mediocre*". Fiel a sus convicciones, produce gran parte de esa música "no culta", entre la cual resaltan dos *tangos* que representan tipos perfectos del género: "Adiós Monona" que con título y letra en francés, figuró en muchos programas, como "Bonsoir mignonne") y por último, el vigoroso "*Maciel*", suma de ingenio y de legitimidad estilística.

A esta actividad puramente musical, añade Broqua una extensa labor como ensayista y como crítico, dentro de la cual pone en evidencia la misma originalidad de conceptos que se advierte en su música. Grandes revistas y diarios franceses, belgas e italianos, se han disputado el honor de dar en sus páginas, cabida a tales artículos.

Así vivió Broqua hasta principios del drama mundial que se inicia en 1939. En 1940, interrumpe bruscamente su labor, cuando el extranjero viene a ocupar con sus botas militares, el generoso suelo de Francia. Busca entonces refugio en la frontera española; entre los Pirineos, cerca de la pequeña localidad de Bagnéres de Bigorre. Durante casi cuatro años se interrumpe su correspondencia con sus parientes y amigos de América; pero en 1945, terminadas las hostilidades bélicas, regresa a su residencia de la Rue de L'Univertité, en París. Vuelve en él a despertarse el viejo espíritu creador, y produce entonces nuevas obras que piensa ofrecer a su patria lejana, de la que jamás renegó; pero su actividad queda bruscamente cortada el 24 de noviembre de 1946, cuando la muerte lo sorprende.

Tenemos la firme convicción de que Alfonso Broqua merece los honores del unánime reconocimiento por parte de sus compatriotas. Fué en alto grado un precursor de nuestra legítima música nacional. Su figura consular descuella, con gallardía, durante los diecinueve años que median entre el estreno de su *Tabaré*, y el advenimiento de *Campo*, de Eduardo Fabini.

Debe recordarse que, aún cuando la aparición de las primeras obras musicales pertenecientes a la tendencia nacionalista, corresponde a 1900, época en que Broqua y Fabini realizaban sus primeros ensayos; la fecha que la historia registra como inaugural para esa tendencia, es la que corresponde al estreno de *Tabaré*, en 1908. En años posteriores, refina Broqua sus conquistas, con dos interesantes obras pianísticas, bien conocidas por los ejecutantes de entonces, y con su vigoroso *Quinteto*, cuya primera versión estuvo a cargo de la Asociación Uruguaya de Música de Cámara.

De su producción ulterior, poco o nada ha sido ejecutado en nuestro medio. Apenas nos ha llegado, como mensaje vivo del compositor lejano, el colorido socarrón de su "impresión sinfónica" *Noche Campera*, interpretada en 1931, durante uno de los primeros conciertos ofrecidos por la Orquesta Sinfónica del SODRE. Luego, vuelven a extenderse pesadamente el silencio y la distancia; siempre esa distancia París-Montevideo, que para Broqua pareció resultar casi infranqueable.

Y es en este voluntario alejamiento, — definitivo desde 1922, — que sus compatriotas pueden hallar justificación al olvido en que, durante tantos años, se ha dejado a este ilustre cultor de la música nacional.

Su vida entera, artista y hombre, — puede constituír un ejemplo para nuestra juventud; especialmente para los compositores noveles que, situados cronológicamente después de la hora de fugaz euforia nacionalista, no vacilan en volver deliberadamente sus espaldas a las más legítimas fuentes de todo arte. Atemorizados quizás por los evidentes excesos a que pudo haber conducido el empleo abusivo del folklore, y a la

afanosa búsqueda de un "acento nacional", (tantas veces lamentablemente deformado por compositores carentes de verdadera visión artística), nuestros músicos han retomado resueltamente el camino de la así llamada "tendencia universalista". No han pensado que la validez *universal* de toda música está en razón directa con su *acento telúrico.* Respetables opiniones ajenas vienen en apoyo de nuestra tesis, que sostenemos desde hace tanto tiempo, si no con autoridad, al menos con honesto fervor: "Para alcanzar la universalidad, menester es basarse primeramente en la nacionalidad propia, pues la evolución inversa, resulta siempre infecunda"... (Palabras de Gastón O. Talamón). "La primera obligación del hombre americano, es conocerse y luego, darse a conocer. Mientras ello no se produzca, estaremos oscilando entre estos dos extremos absurdos: o nos subestimamos tristemente, en torpe actitud colonialista, o nos sobreestimamos presuntuosamente, en una aldeana visión del universo. Buscar desveladamente el puesto que nos corresponde, — modesto o brillante, — y ubicarnos en él con sencilla dignidad, acaso sea lo más fecundo que pueda hacer nuestra generación" (De un artículo de nuestro musicólogo Lauro Ayestarán).

"...de espaldas al terruño, y dominado por un complejo de inferioridad americano, — mestizaje anímico y no étnico,— puso su oído en el vacío caracol del Viejo Mundo; captó sólo los aspectos formales de la civilización transmarina, copió modas sin asimilar el tuétano de las culturas, vistió sus juicios de retórica, sin conocer el cuerpo palpitante del fenómeno, y quiso "estar al día" porque no pudo estar al tanto de las eternidades y transmutaciones de la piedra filosofal europea" (Párrafos de un artículo de Daniel D. Vidart). Y por último, estas sentencias tomadas de un estudio publicado por Francisco Ferrándiz Alborz: "La jerarquía es un ascender desde dentro hacia afuera; no por yuxtaposición de elementos foráneos, que ni a la epidermis de nuestra sensibilidad pueden adherirse. ¿O acaso los que se quedan admirados ante la excelsitud de la música francesa, española o alemana creen que ellas no son ajenas al genio del pueblo que las creó?..." Quien se enorgullece de lo suyo y lo lanza a la admiración del mundo, es porque se halla dispuesto a deleitarse a su vez, con las creaciones de los otros pueblos"... "Quien no cultiva su arte, individuo o pueblo, acaba por desvanecerse como una sombra en el gran certamen internacional por el prevalecimiento de las culturas" (De EL DIA, 20 de agosto de 1953).

Tales opiniones parecerían en verdad trazar el vivo retrato de nuestra realidad musical de los días presentes. Porque esta "nuestra generación" parece empeñada en hacer precisamente lo contrario de lo

preconizado en la frase de L. Ayestarán, que exige al americano conocerse y darse a conocer.

Voluntariamente, nuestros compositores actuales se desconocen a sí mismos, para prestar sus oídos, tan sólo a "los aspectos formales de la civilización transmarina", es decir a lo que obliga a copiar modas sin asimilar el tuétano de las culturas. Es así como los vemos deleitarse exclusivamente con lo foráneo, creyendo con esto, y con sus correlativas imitaciones, adquirir ciudadanía universal. No piensan quizá que si Schubert, Verdi, Wagner, Grieg, Liszt, Chopin, Debussy, Ravel, Bartok o De Falla son hoy ciudadanos del mundo, lo deben a haber hundido vigorosamente sus raíces afectivas en el propio suelo que los ha sustentado. Asistimos así al doloroso espectáculo de jóvenes uruguayos que adoptan posturas similares a la de los viejos músicos europeos, fatigados en nuestros días por el peso agobiador de tantos siglos de legítimas glorias. Nuestra juventud musical se empeña en cantar con apagada voz de otoño, cuando todo en su ser (así como en lo que la rodea), glorifica a la primavera. Por eso, ante sus obras, generalmente áridas, escuetas, abstractas, y a menudo carentes de toda suerte de belleza, parece reeditarse el triste caso que en nuestro mismo país se produjo hace tres cuartos de siglo: la proliferación de una *música uruguaya, pero sin patria.*

Y si en aquella época, los infortunados sostenedores de la tendencia extranjerista utilizaron a Verdi, Wagner, Bizet o Puccini como modelos; en la nuestra, sólo son éstos los que han cambiado, al ser substituídos lógicamente por los Satie, Bartók, Berg, Hindemith, Honegger y otros.

Empero, queda en pie la actitud espiritual, que es la misma en nuestros días, que en aquellas épocas ya lejanas, y que creíamos definitivamente superadas.

Si la música de nuestro Alfonso Broqua pudiese ser puesta en más frecuente y efectivo contacto con el pueblo, es seguro que llegaría a levantarse pronto como un ejemplo aleccionador, capaz de promover una honda revisión de tales absurdas tendencias así llamadas "universalistas".

Podría apreciarse cómo este compositor logra un acento genuinamente nacional, sin hacer uso del material folklórico ríoplatense, que a más de ser sumamente pobre, sólo muy rudimentariamente llegó a conocer. La veracidad de su acento procede de la asimilación de las esencias de lo que su tierra le ha ofrecido. Educado en Europa, no renegó tampoco de su imperativo racial, para adoptar un americanismo superficial y epidérmico, sino que lo empleó para servir con gallardía a su pensamiento, fijo en las vivencias de su terruño. Tampoco temió utilizar procedimientos de origen claramente identificable, como lo

hizo en *Tabaré,* donde aparecen los que Debussy empleó en las obras de su primer período creador.

Tampoco teme Broqua el contacto de la música popular; y lo que sustenta desde las columnas de los periódicos, lo abona profusamente con los hechos. Verdadero señor en el arte y en la vida, sabe que la verdadera nobleza consiste, no en el estéril aislamiento, ni en el voluntario encierro en esas modernas torres de marfil, constituídas por los reducidos cenáculos artísticos, sino por la capacidad para mezclarse sin miedo con la hojarasca del mundo; para dejarse llevar por el torbellino de la vida, y emerger luego de él, conservando intacta la pureza interior. La nobleza de un metal no se comprueba al aislarlo en una ampolla de vacío, sino al salpicarlo de fango, o al someterlo a la acción corrosiva de las amargas aguas del mar. Del mismo modo, un alma *realmente noble* sabrá resurgir de toda pasajera promiscuidad. El alma de un artista auténtico absorbe sin cesar las cosas que este variado mundo ofrece; las selecciona, y las convierte luego en vivencias, en proceso de lenta pero segura operación de alquimia interior.

* * *

Así, de esa estirpe, fué Alfonso Broqua.

Su figura artística está llamada a adquirir una trascendencia espiritual tan vasta como la que tiene en nuestro tiempo su legado puramente musical.

El sembró a manos llenas y a todos los vientos; soportó los temporales desatados en su juventud, por oscuras y potentes fuerzas vocacionales interiores; despreció la deleznable espuma de las palabras lisonjeras, y supo sobrellevar con entereza la indiferencia popular, tanto como los sinsabores de una crítica menuda e incomprensiva. Y cuando pudo recoger, en el momento propicio, el fruto de sus mejores esfuerzos, se retiró voluntariamente del escenario de sus éxitos y de sus luchas.

Nuestra generación actual deberá tener en lo sucesivo un acceso más fácil a la obra de este precursor de la música nacional ,a fin de extraer de ella, útiles enseñanzas. Y si es cierto que un músico sólo alcanza plena existencia como tal, cuando sus obras se encuentran correctamente impresas y accesibles, y mejor aún, cuando del cifrado mudo del pentagrama se logra ascender a la plenitud sonora que se alcanza en el disco fonográfico moderno, sólo cabe sentar la iniciativa de promover una efectiva gestión a fin de tender hacia el logro de estas realidades, que han contribuído tan decisivamente a que los creadores europeos y norteamericanos sean, en verdad, ciudadanos del mundo.

Reunión pro-intercambio Musical Americano

Organizada por el S.O.D.R.E.

Entre los días 22 y 26 de marzo de 1955, tuvieron lugar, en el Estudio de Cámara del SODRE, las jornadas correspondientes a la Primera Reunión Pro-Intercambio Musical Americano, organizada por el citado Instituto. La celebración de este importante congreso, en el que tuvo activa participación la Asociación Interamericana de Música, recientemente constituída en Caracas (Venezuela), —representa el primer paso que el Uruguay, por intermedio de su principal organismo oficial de difusión de la cultura artística —el SODRE— ha dado con el fin de propiciar un efectivo acercamiento entre compositores, intérpretes, críticos y auditores americanos. Se trata, sin duda, de un paso de trascendental importancia; ya que por el mismo, el SODRE trasciende fuera de los límites geográficos de la nación uruguaya, su obra de formación espiritual. Era propósito de las autoridades de este Instituto, promover la realización de un congreso con la finalidad de liberar a los creadores musicales americanos, del aislamiento en que se encuentran habitualmente en sus respectivas patrias; y de propender a un más activo intercambio de partituras, libros, revistas didácticas o informativas, etc, —entre las naciones de nuestro Continente. Una feliz coincidencia de anhelos, surgida casi simultáneamente en Montevideo y en Caracas durante el año 1954, hizo rápidamente posible la cristalización de aquellos propósitos. Fundada en Caracas, donde tiene su Sede Permanente, la Asociación Interamericana de Música se abocó de inmediato a organizar su plan de trabajo. Con ese fin, el Vicepresidente de dicha Asociación, el compositor chileno D. Domingo Santa Cruz, visitó el Brasil en diciembre de 1954; habiendo quedado instituída en esa fecha, la Sección Brasileña de la citada Asociación, y realizado en Río de Janeiro, una reunión en la que participaron representantes de la música de Chile, Argentina, y Brasil. En enero de 1955, Domingo Santa Cruz llegó a Montevideo, con la finalidad de organizar la Sección Uruguaya de la mencionada Asociación. Al cambiar ideas con los Sres. Miembros de la Comisión Directiva del SODRE, se puso de manifiesto, de inmediato, la casi total coincidencia de los propósitos culturales de la A. I. de M., y de nuestro Instituto. Esto facilitó grandemente el trabajo e hizo posible que, en muy breve plazo, pudieran realizarse en Montevideo, los objetivos de ambas entidades; es decir: una reunión pro-intercambio artístico americano (iniciativa del SODRE) con la participación de representantes de los países ya adheridos a la Asociación Interamericana de Música.

LA SESION INAUGURAL DE LA REUNION

Ultimados los detalles pertinentes, y cursadas oficialmente las respectivas invitaciones, se dispuso que la Primera Reunión pro-Intercambio Musical Americano fuese celebrada en el SODRE, entre los dias 22 y 26 de marzo de 1955. La sesión inaugural, a la cual asistieron el Subsecretario del Ministerio de Instrucción

Pública y Previsión Social, Dr. Rémolo Botto, los Directores del SODRE, los Delegados de la Asociación Interamericana de Música por Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, las autoridades de los Institutos de Enseñanza Primaria y Secundaria, compositores, críticos e intérpretes nacionales, se realizó en el Estudio de Cámara del SODRE, a las 18 h. y 30 del martes 22 de marzo de 1955.

En la parte oratoria, dió la bienvenida a los delegados extranjeros y nacionales, en nombre del SODRE, el Director encargado de las Relaciones con el Exterior, D. Juan Ilaria, contestando el Vicepresidente de la Asociación Interamericana de Música, D. Domingo Santa Cruz, quien explicó el alcance de las jornadas y las aspiraciones de los músicos de América. Cerró el acto, en nombre del Sr. Ministro de Instrucción Pública y Previsión Social, el Sr. Subsecretario de dicha secretaría de Estado, Dr. Rémolo Botto.

Terminada la parte oratoria, se procedió a constituir la Mesa Ejecutiva de la Reunión. Por unanimidad de votos, dicha Mesa quedó así integrada:

Presidentes Honorarios: Sr. Ministro de Instrucción Pública y Previsión Social, Don Renán Rodríguez.

Sr. Director del SODRE, encargado de las Relaciones con el Exterior, don Juan Ilaria.

Sr. Presidente de la Asociación Interamericana de Música, Dr. Inocente Palacios.

Comité Ejecutivo: Presidente: Sr. Domingo Santa Cruz (Vicepresidente de la Asociación Interamericana de Música).

Integrantes: Sres: Alberto E. Ginastera y Enzo Valenti Ferro, por la Argentina; Sr. Camargo Guarnieri, por Brasil; Sr. Alfonso Letelier, por Chile, y Sres. Lauro Ayestarán y Hugo Balzo, por Uruguay. En calidad de Delegados de la Sección Uruguaya de la Asociación Interamericana de Música, intervinieron los Sres. Vicente Ascone, Carlos Estrada, Luis Cluzeau Mortet y Alberto Soriano.

En esta primera sesión, quedó aprobado por unanimidad el siguiente

Temario:

1º — **Información Interamericana y Prensa Musical.**

2º — **Difusión de la música nacional en sus respectivos países.**
- a) información de delegados.
- b) Iniciativas.

3º — **Coordinación de actividades de orden práctico:**
- a) divulgación
- b) conciertos
- c) ediciones.
- d) grabaciones.
- e) radiotrasmisiones.
- f) contratación de intérpretes.
- g) intercambio de intérpretes e investigadores americanos.
- h) centros de distribución de materiales musicales.

4º — **Estímulo de la creación musical.**
- a) información de delegados.
- b) iniciativas.

5º — **Educación musical dentro de la enseñanza básica.**
(Información General)

6º — **Enseñanza musical profesional.**

7º — **Vinculación con los organismos internacionales.**

LAS JORNADAS SUCESIVAS

A la sesión inaugural, celebrada en la tarde del martes 22, siguieron otras siete, que tuvieron lugar, por la mañana y por la tarde, durante los días 23, 24 y 25. La octava y última jornada se cumplió en la mañana del sábado 26 de marzo, dando lugar a una bella manifestación artística, en la que participó el Coro de Cámara del SODRE, bajo la dirección de Nilda Müller. Durante todas las sesiones celebradas, intervi-

nieron, además de los Sres. Miembros de la Mesa Ejecutiva, numerosos asambleístas que, procedentes de las más variados campos de la actividad musical uruguaya, siguieron de cerca, y con vivo interés, las deliberaciones, en las cuales participaron activamente, aportando ideas respecto a los temas que iban siendo sometidos a consideración y estudio. De este modo tuvo lugar en Montevideo, este verdadero Cabildo Abierto de la opinión artístico - musical uruguaya; cosa que, aparte de haber constituído el primer paso efectivo hacia una cooperación internacional y oficial en este aspecto de la cultura americana, significa una honra para nuestra tradición democrática y republicana, que hace posible la convivencia fecunda y pacífica del Uruguay con las demás naciones civilizadas.

MOCIONES APROBADAS

En la imposibilidad de publicar detalladamente las Actas de esta Reunión, damos un resumen general de las mociones aprobadas en el curso de las ocho sesiones celebradas en el SODRE.

1) En Acuerdo General:

Declárase que la Reunión organizada por el SODRE es considerada también Asamblea de la Asociación Interamericana de Música, destacándose que los acuerdos deberán ser de cumplimiento regional antes de que sean aprobadas por todas las Asociaciones integrantes de la Asociación Interamericana de Música, ya que los Estatutos de esa Institución no preveen reuniones parciales.

I. Sobre el tema "Información Interamericana y Prensa Musical:

2) **Moción de Chile.** — Gestionar ante la Organización de los Estados Americanos la revisión del sistema informativo de que se sirve el Boletín mensual que edita el Departamento de Música y Artes Visuales, a fin de que refleje en forma constante, responsable y oportuna las actividades musicales de los países del Continente, y ofrecer a este respecto al citado Organismo, las informaciones que recojan las Secciones Nacionales de la Asociación Interamericana de Música.

3) **Moción de Argentina.** — Que cada Sección Nacional prepare un boletín quincenal informativo sobre la actividad musical de su respectivo país, y lo haga llegar a las demás secciones de la Asociación Interamericana de Música y a todos los medios de difusión posibles.

4) **Moción de Chile.** — Recomendar a las Secciones Nacionales de la Asociación Interamericana de Música el estudio de la posibilidad de crear un órgano informativo de la Asociación Interamericana de Música susceptible de llegar por correo aéreo a los diferentes países y a todos los medios de información.

5) **Moción de Uruguay.** — Aceptar que tanto "Buenos Aires Musical" como la "Revista Musical Chilena" sirvan cada una dentro de su especial carácter, como órgano de publicidad de la vida musical americana en los diferentes campos en que ésta se desenvuelva (crítica, análisis, investigación, etc.).

6) **Moción de Argentina.** — Interesar a todas las publicaciones musicales del Continente en el apoyo de los fines que persigue la Asociación Interamericana de Música.

II. Sobre el tema "Difusión de la Música Nacional en los Países Americanos".

7) **Moción de Uruguay.** — Recomendar a las Secciones Nacionales de la Asociación Inter-

americana de Música propugnen iniciativas, en los países donde ellas no existan, tendientes a establecer la obligatoriedad de que en todas las manifestaciones musicales que en ellos se realicen, se incluya, por lo menos, una obra de autor nacional.

III. **Sobre el tema "Coordinación de las actividades de orden práctico"**

8) **Moción de Chile.** — Que las Secciones Nacionales compongan y provean a sus similares de catálogos y listas de música de su respectivo país, disponible para su ejecución en otros países del Continente.

9) **Moción de Chile.** — Estudiar la posibilidad de que el Instituto de Extensión Musical de Chile amplíe su servicio de policopia para la música americana en beneficio de la música de los demás países.

10) **Moción de Chile.** — Consultar a la Editorial Argentina de Música, a Ediciones Mejicanas de Música, y a la Organización de los Estados Americanos, sobre las posibilidades de colaborar en la impresión de partituras de compositores americanos.

11) **Moción de Chile.** — Estudiar la posibilidad de crear un depósito de un ejemplar de partituras en alguno de los países adheridos a la Asociación Interamericana de Música, ya sea música americana o contemporánea en general.

12) **Moción de Chile.** — Que la Asociación Interamericana de Música, sobre la base de las radiodifusoras oficiales de la Argentina, Brasil, Chile y Uruguay y el Instituto de Extensión Musical de Chile organice un intercambio de discos y cintas magnéticas cuyo traslado se realizaría, de ser posible, por medio de los servicios aéreos nacionales, creándose de tal manera una verdadera red de intercambio musical. Aclárase que en todos los casos deberá primar un estricto criterio selectivo de modo que las obras incluídas en el plan de intercambio respondan real y verdaderamente a las más serias expresiones del arte de cada país.

OBSERVACION: La Comisión encargada de este intercambio queda acordada como sigue:

Argentina:	Sr. Enzo Valenti Ferro
Brasil:	Sr. Camargo Guarnieri
Chile:	Sr. Alfonso Letelier
Uruguay:	Sr. Hugo Balzo

13) **Moción de Chile.** — Estudiar el costo de la edición de discos en cada uno de los 4 países presentes en la Reunión.

14) **Moción de Chile.** — Estudiar el costo de la producción en lo que se refiere a la intervención de conjuntos sinfónicos, de cámara o de instrumentistas.

15) **Moción de Chile** — Comunicarse con el Consejo Internacional de Música para que el proyecto de la edición de discos de los 4 países presentes en esta Reunión de realizar una suscripción para garantizar la financiación de la edición, sea incorporado al proyecto general de ese Consejo.

16) **Moción de Chile.** — Que el proyecto de grabación de discos de música americana que se realice en los 4 países representados en esta Reunión, pase a formar parte del proyecto general del Consejo Internacional de Música.

17) **Moción de Chile.** — Se acuerda estudiar la posibilidad de coordinar la actividad de con-

ciertos entre los países representados en este Congreso y de establecer un régimen de información oportuna sobre la programación de aquéllos.

18) **Moción de Chile.** — Formular votos por que las instituciones musicales oficiales y privadas de los 4 países celebren acuerdos que permitan la contratación conjunta de intérpretes.

19) **Moción de Chile.** — Formular el deseo de que los intérpretes de los países representados en este Congreso tengan oportunidad de actuar y darse a conocer tanto en la capital como en las provincias o departamentos, dentro y fuera de su patria, y recomendar que los Fondos culturales ya establecidos para intercambio dediquen una parte considerable para facilitar los viajes.

20) **Moción de Chile.** — Que el intercambio de personas previsto en el acuerdo precedente se extienda a profesores, estudiantes e investigadores.

21) **Moción de Uruguay.** — Que las Secciones Nacionales de la Asociación Interamericana de Música estudien la posibilidad de organizar en cada país concursos de ejecución musical para distintos instrumentos y dejar constancia de que estos concursos podrían servir de base para concursos interamericanos.

IV. Sobre el tema "Estímulos a la creación musical":

22) **Moción de Chile.** — La Asociación Interamericana de Música, por medio de sus respectivas Secciones Nacionales propiciará en cada país una política de estímulo y apoyo a la creación nacional, procurando al compositor los medios que conduzcan a que su actividad lo independice de tareas ajenas a su condición de tal.

23) **Moción de Argentina.** — Que las Secciones Nacionales de la Asociación Interamericana de Música organicen o promuevan a partir de 1956, un concurso para premiar una obra sinfónica o de cámara, según se convenga, de jóvenes compositores nacionales. Las obras elegidas por el jurado de cada país serán ejecutadas no solamente en el que haya organizado el concurso, sino también en los demás países adheridos a la Asociación Interamericana de Música, de acuerdo con el régimen a establecerse oportunamente.

24) **Moción de Argentina.** — Que se encomiende a los señores delegados de Chile, Maestros Santa Cruz y Letelier, de vasta y notoria autoridad en la materia, la tarea de redactar las bases de este concurso.

25) **Moción de Chile.** — Recomendar a las Secciones Nacionales presentes y de acuerdo con las finalidades de la Asociación Interamericana de Música (Cap. I Art. 2º ap. f de los Estatutos) incorporen a su seno a los representantes locales de las asociaciones interamericanas de música, con el fin de promover acciones conjuntas.

V. y VI. Sobre el tema "Educación Musical dentro de la Ens. Básica, y Enseñanza Musical Profesional".

26) **Moción de Uruguay.** — Realizar en el mes de noviembre de 1955 en la ciudad de Montevideo, un Congreso de Educadores Musicales dentro de la enseñanza básica y especializada.

27) **Moción de Uruguay.** — La Comisión Organizadora en el Uruguay estaría integrada por las siguientes personas:

Inspector de Enseñanza Primaria.

Inspector de Enseñanza Secundaria.

Asesor Musical del Ministerio de Instrucción Pública.

Director del Conservatorio Nacional de Música.

Director de la Escuela Municipal de Música.

Asesor Musical del S.O.D.R.E.

Delegado de la Asociación de Educadores Musicales.

28) **Moción de Chile.** — Las demás Secciones Nacionales de la Asociación Interamericana de Música organizarían comisiones de especialistas que asesorarían en su medio a la Comisión Organizadora del Uruguay.

29) **Moción de Chile.** — Comunicar esta resolución a la Asociación Interamericana de Educación Musical.

VII. Sobre el tema: "Vinculación con los Organismos Internacionales"

30) **Moción de Chile.** — Articular todas las iniciativas tomadas en estas jornadas con las que sobre cada materia hayan promovido:

1) El Consejo Internacional de Música.
2) La Sociedad Internacional de Música Contemporánea.
3) La Sociedad Interamericana de Educación Musical.

y comunicar al Consejo Internacional de Música y a la Sociedad Internacional de Música Contemporánea que las 4 Secciones Nacionales aquí reunidas, han resuelto cooperar con ellas.

31) **Moción de Uruguay.** — Fijar la ciudad de Santiago de Chile como sede de la próxima Reunión Regional de la Asociación Interamericana de Música.

CONCIERTO SINFONICO EXTRAORDINARIO

Digna coronación de las sesiones celebradas durante esta primera Reunión, fué la constituída por el concierto sinfónico extraordinario realizado en el Estudio Auditorio del SODRE, en la tarde del sábado 26 de marzo. La Orquesta sinfónica del Instituto, que actuó bajo la dirección de los maestros Eric Simon, Camargo Guarnieri y Héctor Tosar, interpretó cuatro obras sudamericanas en primera audición; habiendo merecido, en esta oportunidad, el más elogioso comentario de la crítica musical montevideana. He aquí el programa que rigió la audición de esa tarde:

Primera parte: **"Sinfonía Op. 25" para cuerdas,** del compositor chileno Domingo Santa Cruz (Director: Eric Simon), y **"Brasiliana"** del compositor brasileño Camargo Guarnieri, obra dirigida por su autor. Segunda Parte: **"Pampeana Nº 3"** de Alberto Ginastera (argentino), y **"Serie Sinfónica"** de Héctor Tosar Errecart (uruguayo), dirigidas ambas por Héctor Tosar Errecart, compositor que ofreció su obra, en carácter de estreno absoluto. El público siguió con vivo interés el desarrollo de este concierto, en el cual el pensamiento musical sudamericano contemporáneo estuvo expresado por algunos de sus más altos exponentes.

PROGRAMAS DE LA O.S.S.O.D.R.E.

JULIO - AGOSTO 1955

SABADO 23 DE JULIO

Dirección *MARIO ROSENTHAL*

Primera Parte

Mozart. — Sinfonía en Do mayor (Köchel 338)
Santórsola. — Sonata - Fantasía para viola y orquesta. Solista: el autor (Primera audición absoluta).
Chabrier — Fiesta Polonesa de "Le roi malgré lui".

Segunda Parte

Debussy — El mar.
Roussel — "Bacchus et Ariane" 2ª Suite.

SABADO 30 DE JULIO

Dirección *MARIO ROSENTHAL*

Primera Parte

Mendelssohn — Sinfonía No. 3 en la menor (Escocesa)
Purcell — Muerte de Dido de "Dido y Eneas"
Gluck — Que faro senza Euridice de "Orfeo"
Verdi — Liber Scriptus Proferetur, por la contralto *DELIA STARICCO.*

Segunda Parte

Bela Bartok — Música para cuerdas, celesta y percusión.
Bizet — Patrie (Obertura)

SABADO 13 DE AGOSTO

Dirección *JUAN PROTASI*

Primera Parte

Wagner — Aria del 2º cuadro del 1er. acto de Elizabeth.
Sueño y Plegaria de Elsa, Lohengrin. Solista *RAQUEL SATRE.*
Smetana — "De los prados y praderas de Bohemia".

Segunda Parte

Carlos Chevez — Sinfonía India (México).
Inocente Carreño. — Margariteña (Venezuela).
Cluzeau Mortet — 4 Movimientos Sinfónicos.

ESPECTACULO DE BALLET

Con intervención del Cuerpo de Baile y Orquesta Sinfónica del S. O. D. R. E.

Director del Cuerpo de Baile: *Roger Fenonjois.*
Director de Orquesta: Maestro *Carlos Estrada.*

DOMINGO 10 DE JULIO

PROGRAMA

Primera Parte

JUEGO DE CARTAS. — Música de *I. Strawinsky* — Coreografía de *Roger Fenonjois.*

LA MUERTE DEL CISNE. — Música de *C. Saint Saens.*

LA SIESTA DE UN FAUNO. — Música de *Claude Debussy* — Coreografía de *Roger Fenonjois.*

Segunda Parte

LAS DOS PALOMAS. — Música de *André Messager.* — Coreografía de *H. Regnier y L. Merante.*

DOMINGO 24 DE JULIO.

PROGRAMA

Primera Parte

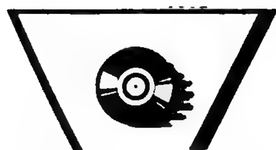
JUEGOS DE CARTAS. — Música de *I. Strawinsky* — Coreografía de *R. Fenonjois.*

Segunda Parte

TARANTELAS — Música de *J. E. F. MASSENET* — Coreografía de *R. Fenonjois.*
VALS DE SILFIDES — Música de *F. Chopin* — Coreografía de *M. Fokine.*
LA PERI — Música de *P. Dukas* — Coreografía de *R. Fenonjois.*

Tercera Parte

CANCIONES DE FRANCIA — Ballet en siete cuadros de *R. Fenonjois* — Música de *L. Mora* — Coreografía de *R. Fenonjois.*



discografia

O P E R A S

NUEVAS ADQUISICIONES DE LA DISCOTECA NACIONAL DEL S.O.D.R.E., A TRAVES DE JUICIOS EXTRACTADOS DE LA REVISTA "DISQUES".

Claudio Monteverdi (1567 - 1643) Orfeo - Fábula Musical. 1607. Grabación integral por el Conjunto Vocal y la Orquesta de Cámara de Radio Berlín bajo la dirección de Heltmut Koch. (Distribución: Mex Meili tenor (Orfeo); Werner Kahl, bajo (Plutón-Caronte); Eva Fleischer, soprano, (La Música); Helmut Kreps, tenor (Apolo); Gerda Lammers, mezz-soprano (Una Ninfa, La Mensajera, Proserpina, Eurídice).

El "Orfeo" de Monteverdi, representado en 1607 y publicado en 1609, le otorga carta de nobleza a la ópera que a partir de su nacimiento triunfa constituyendo prueba de ello el éxito que a través de los siglos, obtuvieron el "Orfeo" de Gluck y el "Don Juan" de Mozart, "Peleas y Melisande" o "Boris Godounov".

No se sabe nada de las condiciones bajo las cuales Monteverdi escribió su "Orfeo". El libreto le fué proporcionado por Alessandro Strigini hijo del célebre madrigalista, y la ópera se representó en la fastuosa corte de Mantua, donde, a partir de 1603 se llevaban a cabo representaciones musicales. El éxito de la obra hizo que fuera rápidamente difundida por varias representaciones en Turín, Florencia, Génova, y tal vez en otras ciudades italianas. En 1615, habiéndose agotado el tiraje de la partitura, se publicó una nueva edición.

El libreto de "Orfeo" no difiere casi de las pastorales de Rinuccini Padece, como ellas, del convencionalismo de sus intrigas mitológicas tratadas con un estilo noble y a veces pomposo. No obstante los momentos cruciales del drama son felizmente resueltos con sobria firmeza, no exenta de cierta realidad trágica. Además, Monteverdi supo "avivar este poema, al son de la música". O, como también lo dice Henri Prunieres, "mostrar que no se trata de hacer a la música esclava de la poesía, que ella misma puede constituirse en una verdadera poesía, capaz de expresar, tan bien como las palabras, los sentimientos del alma".

En el plano vocal, todas las escenas capitales son tratadas en recitativo. Pero un recitativo "nutrido de acentos dramáticos", haciendo hincapié en las entonaciones y el ritmo del texto, mediante un amplio despliegue vocal. Tal, por ejemplo, el relato de la Mensajera y la lamentación de Orfeo: "Tu sei morta". Mas hay también verdaderas

arias: arias con estrofas cantadas sobre un mismo bajo, entremezclándose la voz libremente con la orquesta, como en la súplica de Orfeo a las divinidades infernales, en el tercer acto. También arias rítmicas, basadas en un esquema métirico persistente impuesto por la sucesión de notas breves y largas del texto.. Monteverdi, siguiendo el camino trazado por Caccini, destaca integralmente las vocalizaciones o adornos con los que ornamenta la línea vocal fundamental.

El Barbero de Sevilla, de ROSSINI — Soprano: Victoria de los Angeles, solista y Orquesta Sinfónica de Milán. Director: Tulio Serafín.

(3 discos Victor LM 6104 Long-Play 33 rev.) de 30 cmts.

Esta nueva grabación H. M. V. es extraordinariamente brillante. La distribución comprende algunos de los más grandes cantantes actuales, la orquesta y el director se encuentran entre los más célebres de Italia; es evidente que nos hallamos ante una ejecución nada común.

Nicola Monti (Almaviva) y Melchiore Luise (Bartolo), hombres relativamente nuevos en medio de esta pléyade de estrellas, son, el primero uno de los mejores intérpretes de Almaviva, y el segundo, de la calidad de Salvatore Baccaloni en la vieja grabación Columbia.

Esta versión para mezzo-soprano presenta a Victoria de los Angeles en el papel de Rosina. Es evidente que como esta ilustre cantante posee una voz de gran soprano lírica, no sabría desempeñarse en la versión ligera.

No deben escatimarse las alabanzas al "Basilio" de Nicola Rossi-Lemeni. Este joven cantante es, junto con Boris Christoff y Ludwig Weber, uno de los más grandes bajos de nuestro tiempo. Es raro escuchar a un "Basilio" caracterizado con tanta pujanza, precisión y buen gusto.

Gino Becchi es considerado uno de los mejores barítonos de Italia, y en caso de hacérsele algunas observaciones a su encarnación del "Fígaro" ellos se referirían más bien al "exceso" que a la insuficiencia vocal. (Taddei en la grabación "Cetra" es más brillante). Todos los demás intérpretes son superiores en la nueva versión, con inclusión de la "Berta" de Anna María Canali, y sobre todo es muy buena la orquesta bajo la dirección de Tulio Serafín. Es sin duda a este director, tanto como a la virtuosidad de los intérpretes, a quien se deben la perfección de los conjuntos, de tanta importancia en Rossini.

Porgy and Bess, de GERSHWIN.— Barítino: Lawrence Winters — Soprano Camila Williams, solistas, coro y orquesta. Director: Lehman Engel.

(3 discos Columbia ML 4427-9) Long-Play 33 rev. de 30 cms. (Donación de la Embajada de los Estados Unidos).

"Porgy and Bess", es, sin duda la obra maestra de Gershwin. Es una obra lírica en la que el músico ha extremado la identificación de su temperamento artístico con el **negro espiritual.**

"Porgy and Bess" es una ópera negra. concebida para ser tocada y cantada por negros, y cualquier otra interpretación no puede sino desfigurarla (como por ejemplo los discos grabados por el gran barítono Lawrence Tibbet antes de la guerra).

Desde el punto de vista musical, Gershwin utilizó todos los procedimientos del teatro realista, y hay que destacar que demostró ser un precursor, dándonos en 1936 una ópera melódica con arias, duos y conjuntos, mientras que los compositores modernos del último cuarto de siglo se complacían en una especie de recitativo dramático-sinfónico.

La grabación integral de esta ópera que nos llega hoy es un éxito completo desde todo punto de vista.

Por de pronto, la interpretación musical no deja nada que desear: la orquesta, bajo la dirección de Leh-

mann Engel, es extraordinariamente vivaz; las voces de los cantantes son excelentes, tanto las de Camilla Williams y de Lawrence Winters, que son respectivamente Bess y Porgy, como también las de los demás personajes. Por otra parte, no hay pequeños papeles en "Porgy and Bess". Cada personaje tiene que cantar más o menos, pero todos tienen la misma importancia.

Hay que hacer presente que la grabación comprende varias escenas que no figuran en la representación. Estos tres discos constituyen una obra **absolutamente completa**. Además, cabe destacar que se ha tomado especial cuidado durante la toma de sonido, para que no se perdiera la claridad de la dicción. El texto es sumamente importante, ya que se trata de una obra dramática, tanto como musical.

ORATORIOS Y CONCIERTOS

La Creación, de HAYDN — Solistas, Coro de la Opera de Viena y Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Clemens Krauss.

(2 discos Erato LDE 3005-6 Long Play 33 rev.) de 30 cmts.

La Creación comprende tres partes, y hace intervenir a cinco personajes: tres principales, los arcángeles Gabriel (soprano), Uriel (tenor) y Rafael (bajo) y dos episódicos, Adán (bajo) y Eva (soprano). El coro comenta la acción como el coro antiguo, y canta la gloria de Dios en cada episodio de la Creación.

La primera parte está esencialmente consagrada a la Creación de la luz del cielo, de las aguas, de la tierra, de la vegetación. Está precedida por una introducción célebre, que por su audacia impresionó profundamente en la época de su aparición — la introducción relativa al Caos original. La creación de la luz, que sigue poco después, es uno de los fragmentos más sorprendentes de la partitura.

La segunda parte canta la creación de los animales del aire, de la tierra y de las aguas, y de la primer pareja humana.

La tercera canta al amor de Adán y Eva, su felicidad en el Paraíso terrestre, su gratitud a Dios, y la obra termina con un gran coro de alabanzas.

La grabación que "Erato" ofrece de acuerdo a la banda magnética original de la "Haydn Society", es, evidentemente, uno de los éxitos más perfectos y acabados de que se puede vanagloriar la historia del disco.

Desde el punto de vista vocal, la elección de los intérpretes es acertada. Es así que Trude Eipperle, encuentra aquí la obra adecuada a las cualidades de su voz. Vocaliza admirablemente, con facilidad, elegancia y justeza.

Lo mismo puede decirse de Julius Patzak y de Georg Hanon.

En cuanto a los coros de la Opera de Viena y de la Orquesta Filarmónica de Viena, es innecesario hacer su elogio.

Clemens Kraus anima todo ese conjunto con inteligencia y sensibilidad.

Oratorio de Navidad. — J. S. Bach. (1685-1750) — Solistas, Coro de la Sociedad Coral de Stuttgart y Orquesta Sinfónica de Suabia. Director: Hans Grischkat.

(4 discos Remington R 199-118 [1-4] Long-Play 33 rev.) de 30 cms.

El "Oratorio de Navidad" es una de las obras más deseadas por discófilos.

Está constituída por la yuxtaposición de seis cantatas escritas para Navidad, y fué preciso que se hiciera la grabación en 33 revoluciones para poder disponer de la versión integral.

Existe de esta obra la versión de "Classic" una de las publicaciones más importantes de esta casa. La

grabación fué realizada en Alemania por la casa americana "Renaissance" (asociada a "Period") y publicada en los Estados Unidos por primera vez a fines de 1950. Algunos meses más tarde salió una nueva edición ("técnicamente mejorada", se dijo). Todo induce a creer que en la versión Remington se reedita la segunda grabación.

Hans Grischkat se destaca como uno de los mejores intérpretes de las grandes obras vocales de Bach. Se han elegido solistas de talento, en particular la contralto Ruth Michaelis, a quien se deben (con la canción de cuna) una de las páginas más emotivas de esta obra.

Petrouschka, suite de ballet, de STRAWINSKY - Orquesta de la Suiza Romanda. Director: Ernesto Ansermet.

(1 disco Decca LXT 2502 - Long-Play 33 rev.) de 30 cmts.

Esta nueva grabación de la célebre suite de ballet, es una curiosa aventura técnica. En 1946, cuando Decca lanzó su célebre sistema de alta fidelidad "una de las primeras obras grabadas de acuerdo a estos procedimientos fué "Petrouchka", por la Orquesta de Londres, dirigida por Ansermet. Esta grabación fué considerada milagrosa, por su perfección. "Petrouchka" se prestaba muy bien a ella por la riqueza de sus sonoridades, la complejidad de su instrumentación y la escritura multiforme de Strawinsky. Cuando en 1949 "Decca" quiso "transponer" en discos Long Play esta grabación, en lo sucesivo histórica, sus técnicos se dieron cuenta de la dificultad en obtener un resultado tan "milagroso" con este nuevo procedimiento. De modo que "Decca" volvió a grabar la obra con el mismo director, pero dirigiendo esta vez su Orquesta de la Suiza Romanda.

Un modelo de "realismo" un ejemplo de perfección técnica, esta grabación goza también de la suprema destreza con que Anserinet dirige las obras de su amigo Strawinsky. La versión Long-Play, gracias a las nuevas técnicas empleadas en discos, capta el trabajo de la orquesta con más fidelidad, con menos estridencia en los agudos y más contraste entre el pianísimo y el fortísimo.

El Estro Armónico - 12 Concerti Grossi Op. 3 (versión integral), de VIVALDI. Orquesta Pro Música, de Stuttgart. Director: Clemens Krauss

(3 discos Pathé-Vox VP 273 Long-Play 33 rev.) de 30 cmts.

Excepto algunas raras excepciones, la casi totalidad de la obra de Vivaldi —por lo menos en su forma original— era poco menos que desconocida por el público. Algunos "concertos", siempre los mismos, figuraban a veces en los programas de los conciertos, mientras que las demás partituras se perdían en el olvido. Luego de la implantación de los discos de 33 revoluciones, el catálogo Vivaldi tomó rápidamente gran vuelo. Actualmente se ve enriquecido este catálogo con la primer grabación intergral del opus 3, conocido bajo el nombre de "Estro armónico". Esta obra consiste en una serie de doce conciertos para solistas y orquesta de cuerdas.

A comienzos del siglo XVIII comenzaron a expandirse por Italia conciertos de un estilo muy nuevo, obra de un compositor hasta entonces desconocido, y que resultó ser un sacerdote veneciano, Antonio Vivaldi. De estos conciertos se eligieron doce para ser publicados en Amsterdam bajo el título de "Estro Armónico". Esta publicación se expandió rápidamente por la Europa musical de entonces, donde suscitaron general admiración. Se sabe que J. S. Bach transcribió varios para clavecín solista o varios clavecines y orquesta, aún mismo para órgano.

La grabación que estamos considerando refleja y traduce esta frescura de manera verdaderamente incomparable. Es preciso admirar aquí la sobriedad de un estilo expre-

sado estupendamente, aunque no se busque ningún efecto fácil ni exterior. Es una interpretación que, como esta música, rebosa salud física y moral. Hay que admirar también los "tempos" adoptados por el director Rolf Reinhardt, lo que le da a todas estas partituras su verdadera interpretación, su vida. Finalmente, hay que admirar a los solistas, cuya ejecución no deja nada que desear.

No podemos ceder a la tentación de comparar esta grabación con las otras versiones de conciertos aislados de esta obra. Cualesquiera sean los méritos de estas grabaciones antiguas o recientes, no se pueden comparar con esta versión integral y homogénea que todo discófilo serio debe poseer.

La grabación es de gran perfección técnica: fidelidad, delicadeza, riqueza sonora, perspectiva auditiva. (Duración de los tres discos: 115).

21 Concerti Grosso Op. 6 (Versión integral), de CORELLI. Orquesta de cuerdas del Tri-Centenario de Corelli. Director: Dean Eckertsen.

(3 discos Pathé-Vox PL 7893 (1-4) Long-P..lay 33 rev) de 30 cmts.

Estos "Concerti Grossi" son de dos clases: los ocho primeros son de iglesia, los cuatro restantes de cámara. Todos constan de una sucesión de movimientos lentos y vivos, preludios, alemandas, digas, gavotas y minuets. El género en sí no era nuevo, y Alessandro Stradella ya nos había dado las "Sinfonie a piú stromenti", que, en el fondo, realizaban los "Concerti, grossei" y que ofrecían también ejemplo de construcción tripartita. Entonces, ¿por qué se aferra Corelli a la forma más fragmentada y arcaica de su opus VI? No se podría dar una explicación satisfactoria a ello. Por otra parte, su obra no deja de presentar influencias venecianas y francesas, que se pueden explicar sin recurrir a un viaje a Venecia, improbable, y un viaje a París, puramente legendario. La ópera veneciana de episodios dramáticos estaba lejos de ser desconocida en Roma, y la música de Lully, pomposa sin ser redundante, y de una alegría sin rodeos, había sido introducida por un cierto Muffat vinculado a dicho músico.

En cuanto a las novedades introducidas por la obra de Corelli, son numerosas desde el punto de vista del sentimiento: su gravedad es de una nobleza jamás escuchada; su melancolía, de una ternura de nuevo acento; y a menudo pasa por su música un soplo pastoral casi virgiliano. Finalmente, en el orden patético del dolor, presagia el Romanticismo. Vivaldi le deberá cierta influencia, y Couperin quien hablará del "Signor Corelli", diciendo que gustará de sus obras mientras viva", y Juan Sebastián Bach, cuyos Concierto Brandenburgueses prolongan en cierto sentido los "Concerti Grossi", y Beclair, el "Corelli" de Francia, al decir de Blainville.

Hasta ahora, el destino discográfico de Corelli era de los más modestos. Mientras que a partir de la guerra "el retorno a Bach" estuvo acompañado de la publicación de la mayor parte de sus grandes composiciones instrumentales Corelli (que fué tal vez el gran responsable de toda la escuela instrumental y sinfónica del siglo XVIII) brillaba en las listas por su ausencia. Se trataba de una laguna intolerable, que, afortunadamente, acaba de ser magníficamente llenada.

Alabemos la iniciativa del joven músico Dean Exkertsen, que aprovechando el tricentenario de Corelli (todas las razones son buenas) se tomó el trabajo de exhumar — el término no es demasiado fuerte — los doce "Concerti" del opus 6, y formó una orquesta para ejecutarlo en América llegándose así a la grabación de este disco. Alabemos también la iniciativa de "Pathé-Vox" de haber realizado esta grabación integral que nos valió no sólo la revelación de una obra, sino también la de sus intérpretes.

Dean Exkertsen, a pesar de su un gran director de orquesta de cámara. Nos recuerda lo que fué la revelación de Karl Munchinger juventud, se consagra aquí como hace unos años. Sus movimientos son elegidos con cuidado, su estilo es de una gran pureza, su autoridad, incontestable y sus instrumentistas se encuentrana la altura de esta situación. Es una pena que los artistas (dos violines y violoncelos) que constituyen el "concertino" de estos "Concerti Grossi" permanezcan aquí en un modesto anonimato (creemos que el violinista sea Daniel Guilet, de gran actuación en el antiguo cuarteto Calvet). Son músicos excelentes, y su estilo individual contribuye enormemente y el éxito del conjunto.

La grabación es de gran calidad. Desde el punto de vista técnico se trata de uno de los mayores éxitos de esta casa editora.

S O L I S T A S

Interpretaciones del Barítono GERARD SOUZAY:

Arias de HANDEL - BEETHOVEN MONTEVERDI y LULLY (con orquesta. Canciones de DEBUSSY y RAVEL (con piano).

(1 disco Decca LXT 2568 Long-Play 33 rev. de 30 cmts.).

El "Aria de Demetrio" 1ª de esta grabación, le valió a Souzay, en la grabación francesa de 78 revoluciones, C G A G 2290, el prestigioso "Grand Prix du Disque", 1951, y lleva en el reverso la melodía de Beethoven. Las melodías de Debussy fueron grabadas en Londres en 78 revoluciones hace tiempo, y el ciclo de Ravel en Francia, en un disco 25 cm. Pero los elementos de Orfeo y la sorprendente "Aria de los sueños" de Lully son dadas a conocer aquí.

Las cualidades técnicas de estas grabaciones están muy logradas, con las ventajas suplementarias del microsurco.

Los amores de un poeta, ciclo de cantos, de SCHUMANN ,con piano).

(1 disco Decca LXT 2734 Long-Play 33 rev. de 30 cmts.).

El célebre ciclo compuesto por Schumann sobre los poemas de Heine figura ahora en los catálogos de 33 revoluciones en dos versiones.

La versión de Max Meili cuya voz no conviene particularmente a esta obra y la de Gérard Souzay, que reúne claridad, riqueza y fidelidad nada comunes.

Interpretaciones de la Contralto KATHLEEN FERRIER: Amor y vida de una mujer, ciclo de cantos, de SCHUMANN (con piano) Cuatro cantos graves, de BRAHMS (con piano).

(1 disco Decca LXT 2556 Long-Play 33 rev. de 30 cmts.).

Esta suite, muy conocida, ha sido grabada con frecuencia: Lotte Lehmann (dos veces), Germaine Martinelli, Mme. Chevillard, Elisabeth Hongen. La versión de Kathleen Ferrier es admirable por su musicalidad y comprensión interpretativa. En cuanto a la belleza de su voz, no tiene comparación.

Arias de Oratorios de JUAN SEBASTIAN BACH y HANDEL (con orquesta).

(1 disco Decca LXT 2757 Long-Play 33 rev. de 30 cmts.)

J. S. BACH: MISA y PASIONES, arias. "Qui sedes" y "Agnus Dei", de la "Misa en si", (en latín), "Erbarme Dich", de "La Pasión según San Mateo", (en inglés) y "Es ist

Vollbracht", de "La Pasión según San Juan" (en inglés). G. F. HAENDEL: ORATORIOS Y OPERAS, arias. "Return, O God of Hosts", de "Sansón", "O, Thou that tellest" y "He was despised", del "Mesías" y "Father of heaven", de "Judas Macabeo" (en inglés). Kathleen Ferrier con la Orquesta Filarmónica de Londres dirigida por sir Adrian Boult.

Este disco recoge ocho magníficas interpretaciones de la cantante inglesa, prematuramente desaparecida (a los 40 años de edad) en Octubre de 1952 y de quien Bruno Walter dijo: "Era una de las cantantes más grandes de todos los tiempos". Hija de una maestra de escuela de Lancashire, Kathleen Ferrier trabajó durante años en una compañía telefónica de provincias. Cantaba y tocaba al piano casi por instinto, desde la niñez; en una de sus actuaciones como aficionada fué descubierta por sir Malcom Sargent, quien, entusiasmado, la envió a Londres, para que siguiera cursos de perfeccionamiento. En 1943 cantó el "Mesías" en Westminster, con Roy Henderson, iniciando así una brillante carrera que habría de llevarla a los más célebres escenarios líricos del mundo.





radio

Misión Cultural y Social de los Programas Radiofónicos del S.O.D.R.E. ☆

Se ha denominado "atraso cultural" a la diferente evolución del hombre en lo que respecta a la conquista de la naturaleza que en lo que tiene relación con la conquista de sí mismo. El retraso es evidente porque es fácil de apreciar el ritmo acelerado de los adelantos técnicos, —la expresión mayor de éstos es la fisión del átomo— y la permanencia de actitudes humanas que fueron convenientes en épocas anteriores. ¿Es en sí la técnica responsable de esta stuación? Reconozcamos que no es atribuíble a ella, sino a los fines a que el hombre la destina, que la humanidad acuse el llamado, "retraso cultural". Por esta razón todo esfuerzo que se realice para poner las conquistas técnicas al servicio del hombre en pos de su superación, al margen de fines económicos particulares, merece atención preferente en las democracias.

El SODRE dentro de las instituciones oficiales de nuestro país tiene posibilidades de una acción no igualada por otros institutos culturales, dado que, por el instrumento técnico que emplea, busca al hombre en su propio hogar para ampliar su cultura. La jerarquía que por esta razón tiene el SODRE en su acción de difusión radial, crea una enorme responsabilidad en cuanto a las manifestaciones culturales que incluya en sus programas. Si bien es la música la expresión artística que se adapta más a la emisión radiofónica, ya que es ésta específicamente sonora, no quiere ésto significar que la palabra en su contenido ideológico y en su estructura artística, no pueda alternar con extraordinaria eficacia con la música para la acción cultural de los programas radiales oficiales. Pero, para esto, la palabra tiene que ser producida en determinadas condiciones, pues un programa a base de disertaciones rara vez mantiene la atención del auditor radiofónico

por tiempo prolongado. En cambio, cuando en la emisión se equilibran la palabra, la música y el ruido, constituyendo lo que vulgarmente llaman radioteatro, se multiplica el número de oyentes que siguen con interés todas las trasmisiones. La comprobación de este hecho obliga a buscar formas radiofónicas para las audiciones de carácter docente y eso es lo que realiza el SODRE en variadas secuencias radiofónicas. Este tipo de audiciones puede abordar todos los temas que permitan una composición artística: celebración de acontecimientos, eocación de personalidades, diálogos sobre arte o ciencia, reportajes, cuentos, biografías. Para lograr que la audición tenga caracter docente y esté dirigida más a la razón que a la emoción, se buscan formas de expresión rediofónica de acuerdo a la psicología del oyente lo que hace que una irradiación de este tipo sea, a más de difícil, costosa, por lo cual no es abordada o por, lo menos, continuada con éxito, por radiodifusoras comerciales. El SODRE tiene obligación de hacerlo, por cuanto es un instrumento oficial de cultura.

Nos referiremos a algunas de las audiciones que cumplen con esa finalidad. IMAGEN DE UNA EPOCA es ejemplo de las amplias posibilidades de la actividad radial cultural del SODRE. Esta audición está libretada por el distinguido historiador José Luis Romero y montada y dirijida en la Sección Cultural del SODRE. Presenta distintos hechos que ocurren en una misma época y que, generalmente, se conocen sin la conexión íntima que los une. Por cultivar todos los matices del pensar y del sentir esta audición histórica, ilustra deleitando.

"RECUERDE ESTAS PAGINAS", montaje radiofónico que divulga las más célebres páginas de literatura americana, tiene como finalidad en hacer conocer, a través de las creaciones de mayor jerarquía, la forma de vida de distintos pueblos de América, en diversas épocas de su evolución. "El mundo es ancho y ajeno" de Cyro Alegría, "Pobre Negro" de Rómulo Gallegos, "La tierra purpúrea" de W. H. Hudson, "La vorágine", de Eustasio Rivera, "Llampo de sangre" de Oscar Castro, "El tiempo y el viento", de Erico Verissimo y muchas otras obras irradiadas, dan oportunidad al auditor del SODRE de conocer, en forma viva, elementos sociológicos de América y apreciar como se alterna la diversidad y la identidad de lo humano en los distintos pueblos, favoreciendo, por la comprensión, la vida armónica de naciones que deben conocerse para lograr una sólida unidad continental. Los más variados temas han sido tratados en el diálogo de tres personajes en la audición TOPICOS DE CIENCIA Y ARTE, que, a pesar de su carácter docente, mantiene la atención del radioescucha por una hábil presentación de un material de información que proviene de muy distintas fuentes.

En su ampliación cultural y docente la Radio Oficial no ha olvidado a los niños. Para ellos han sido montados, después de una selección cuidadosa, cuentos, leyendas y fábulas que al ser irradiados agru-

pan a un auditorio infantil muy vasto. A estos temas se agregarán otros comprendidos en los programas escolares, especialmente viajes y biografías, conciliando los dictámenes de la ciencia pedagógica con los secretos de la expresión radiofónica.

Tal es algo de lo ya realizado por el SODRE en materia de audiciones orales de finalidad cultural y de fecunda acción fermental, acción que se irá ampliando a medida que se destinen a esta realización más amplios recursos y que se cuente con un equipo de personas especializadas para escribir en este difícil género radiofónico. Testimonios de valor en cuanto a lo ya hecho son las expresiones del Dr. Luis Alberto Sánchez, crítico literario de reconocidos valores y del Sr. Palau, Director artístico y de Radioteatro del Servicio Latiamericano de la B.B.C. El primero escribió: ..."la escenificación en unas cuantas secuencias de una novela es siempre difícil; pero la de un diálogo como los de Montalvo, o de una hermosa orquestación ideológica como la de Rodó, eso es cosa diferente. Lo de Montalvo nos dejó pasmados. Se trata del último capítulo, cuando don Quijote y Sancho avanzan penosamente y, después de una refriega, siguen filosofando en diálogo que resalta la enorme sabiduría del escudero. Se han tomado párrafos esenciales del coloquio, y, acompañado de ruido de herraduras, trotes y choques de armas se presenta a los actores repitiendo las encendidas y densas palabras de Montalvo. Confieso que sentí una resurrección de los conceptos y de los vocablos. Adquirían un tono inusitado; eran vivas. Tenían alma". Y termina su crónica sobre el SODRE: "no cabe sino pedir más y más auditorios y ayuda a la bella tarea cultural del SODRE de Montevideo, y desear que su ejemplo se extienda por toda América".

El Sr. Palau, después de escuchar distintas grabaciones dejó escrito el día de su visita: "Que por muchos años puedan seguir realizando la magnífica labor que hoy he tenido la ocasión de admirar".

Reina Reyes.

Nueva Planta Emisora para el S.O.D.R.E.

El SODRE instalará en breve plazo una moderna y potente Planta Emisora en las inmediaciones de la localidad de S. Vázquez, próxima a la desembocadura del Río Santa Lucía, donde los terrenos cedidos por la Intendencia Municipal de Montevideo, en el año 1953, son amplios y apropiados para estas actividades, contemplándose así el desarrollo futuro de este servicio.

En un moderno edificio proyectado por el Arq. Rogelio Fusco Vila, de la Dirección de Arquitectura, perteneciente al Ministerio de Obras Públicas, se instalarán, en una primera etapa, dos nuevos y potentes trasmisores de 100 Kilovatios de salida cada uno, los que trabajando simultáneamente irradiarán una potencia de salida de 200 Kilovatios, en la frecuencia de 650 Kilociclos que responde a la conocida característica de CX6.

Además, su sistema irradiante será semi dirigido para aprovechar parte de la potencia irradiada hacia el mar, considerando la situación geográfica de Montevideo en relación con el resto del territorio nacional, asegurando así la recepción, aún en condiciones atmosféricas desfavorables, en todo tiempo, permitiendo un servicio regular que cubriría practicamente una gran parte del continente sudamericano.

La adquisición de estos trasmisores se encuentra en la etapa de la licitación pública con el fin de dar cumplimiento a la Ley que dispuso los recursos necesarios.

En futuras etapas se irán instalando otros trasmisores de potencia adecuada para sustituir los actuales que operan en las demás frecuencias asignadas a este Instituto, orientando los servicios en la banda de ondas cortas hacia el Hemisferio Norte, costas del Pacífico y el Atlántico de América del Norte y Europa, con programas y horarios adecuados de acuerdo a un plan que está a estudio de la Dirección del Departamento de Radiodifusión.

La actual Planta Emisora del SODRE data del año 1926. Su principal equipo, el trasmisor de CX 6 ha debido sufrir innumerables reformas y ampliaciones para cumplir su cometido, manteniendo la alta calidad y el prestigio que lo caracterizan. En general esta Planta Emisora es anticuada y de eficiencia reducida. Los sistemas irradiantes enclavados en una zona poblada, en una superficie menor de una hectárea, en las proximidades del cruce de la Avda. Garibaldi y Bvar. Artigas, tienen un rendimiento muy bajo. Una planta emisora adecuada requiere un terreno amplio y apropiado en campo libre.

Debido a estas deficiencias el SODRE está consumiendo inutil-

mente aproximadamente 30 Kilovatios de energía eléctrica por hora de trasmisión, e inclusive válvulas en exceso para la potencia que se irradia.

En esta reducida planta operan los siguientes transmisores:

En ondas medias

CX 6	650 Kc/s.	462 mts.
CX 26	1050 "	285 "

En ondas cortas

CX A4	6125 Kc/.	48 mts.
CX A6	9620 "	31 "
CX A10	11900 "	25 "
CX A18	15300 "	

Es de hacer notar que salvo el primer trasmisor, de 1 Kilovatio de potencia, adquirido a la Compañía Western Electric en el año 1926, todos los demás transmisores, ampliaciones e instalaciones fueron realizados por el personal técnico del Instituto, en los laboratorios y talleres que funcionan en el mismo local. En la actualidad se está construyendo dos modernos transmisores para operar con potencias entre 5 y 10 Kilovatios de salida, los que pronto entrarán en servicio sustituyendo a los de reducida potencia que hoy operan con las características de CX 26 de Montevideo y CX 38 de Carmelo, Departamento de Colonia. En el futuro la Planta Emisora actual contará con un trasmisor de emergencia a fin de brindar una completa seguridad de servicio, ampliándose las instalaciones del Laboratorio, Talleres y Depósitos.

LA TELEVISION DEL S.O.D.R.E.

En la actualidad este Instituto está abocado a la instalación de los equipos que en Licitación Pública, ha adquirido a la casa General Electric S.A. Para la instalación se ha conseguido la cesión por el Ministerio de Salud Pública de un predio en Avda. General Flores y Larrañaga, donde habrá de construirse el edificio para los Estudios de TV y Radio, y la planta emisora. La estación de televisión tiene una potencia aproximada a la instalada en la ciudad de Buenos Aires y prestará servicios al departamento de Montevideo, Canelones, parte de los departamentos de San José Florida y Maldonado. Este trasmisor está diseñado para poder trasmitir televisión en color en el momento que el S.O.D.R.E. lo crea oportuno.

Los equipos son los necesarios, como para irradiar programas de películas y algunos números de Estudio, a éstos habría que ir agregando otros elementos a fin de poder dar un programa completo.

Por otra parte la Comisión Directiva del S.O.D.R.E. está abocada en estos momentos al estudio de la organización necesaria para el funcionamiento de los servicios de TV y para la obtención de recursos necesarios a este fin.

AUDICIONES DEL S.O.D.R.E.

PERIODICAS

CONCIERTOS DE LA OSSODRE desde el ESTUDIO AUDITORIO, sábados 18.30 (C X 6).

CONCIERTOS DE MUSICA DE CAMARA desde el ESTUDIO AUDITORIO, martes 21.30 (C X 6).

CONCIERTOS DE LA BANDA MUNICIPAL, domingos 10.45 (C X 6). Al coincidir con Conciertos de las Juventudes Musicales, se trasmite por C X 26.

Música de la OSSODRE para el espectáculo de BALLET en el ESTUDIO AUDITORIO, domingos 18.45 (C X 26).

INTERPRETES NACIONALES, lunes 15.30 y viernes 21.30 (C X 6).

MUSICA AMERICANA, a cargo de *Hugo Balzo*, lunes 21.30 (C X 6).

AUDICION DE SOLISTAS, miércoles 21.30 (C X 6).

LA MUSICA DE LOS PUEBLOS, jueves 12.30 (C X 6), sábados 21.30 (C X 26).

OBRAS POCO DIFUNDIDAS DE AUTORES FAMOSOS, a cargo de *Luis R. Campodónico*, jueves 15.30 (C X 6) y viernes 22.00 (C X 26).

MUSICA MODERNA, jueves 21.30 (C X 6).

LOS INSTRUMENTOS DE LA ORQUESTA, a cargo de *Walter Guido*, sábados 13.30 (C X 6) y lunes 22.00 (C X 26).

OBRAS FUNDAMENTALES DE LA LITERATURA MUSICAL, a cargo de *Héctor Tosar*, domingos 13.30 (C X 6).

OBRAS FUNDAMENTALES VETAOIN NU IL OD ARTH E

CONJUNTOS VOCALES E INSTRUMENTALES, domingos 21.30 (C X 6).

LAS 32 SONATAS PARA PIANO DE BEETHOVEN, a cargo de *Héctor Tosar*, domingos 22.00 (C X 26).

GRABACIONES DE OPERAS, lunes 18.30 (C X 6); martes 21.30 y jueves 21.15 (C X 26).

GRABACIONES DE LA ORQUESTA SINFONICA DEL SODRE, jueves 22.00 (C X 6).

TOPICOS DE CIENCIA Y ARTE, lunes 18.15 (C X 6); martes y sábados 21.15 (C X 26).

RECUERDE ESTAS PAGINAS, martes y sábados 18.15 (C X 6); lunes y viernes 21.15 (C X 26).

CUENTOS PARA NIÑOS, martes 10.30 y viernes 18.15 (C X 6).

INFORMATIVO GENERAL PARA EL INTERIOR, de lunes a viernes 12.20 (C X 26).

MERCADO NACIONAL DE HACIENDA, de lunes a sábado 12.30 (C X 26).

MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES, Informativo cultural, 1ros. y 3ros. lunes 21.30 (C X 26).

MINISTERIO DE INSTRUCCION PUBLICA Y PREVISION SOCIAL: ARTE Y CULTURA, desde el Paraninfo de la Universidad, lunes 18.45 (C X 26).

MINISTERIO DE GANADERIA Y AGRICULTURA, de lunes a viernes. Disertaciones 11.45 (C X 6); Informativo 18.00 (C X 6).

MINISTERIO DE SALUD PUBLICA, Departamento de Educación Sanitaria, viernes 21.30 (C X 26).

DISERTACIONES, desde el Paraninfo de la UNIVERSIDAD, del Maestro de Conferencias, *Dr. Carlos Vaz Ferreira*, martes alternos (C X 6).

UNIVERSIDAD DEL TRABAJO, miércoles 17.30 (C X 6).

AUDICION MAGISTERIAL. TEMAS PEDAGOGICOS, domingos 9. 15 (C X 6).

UNION INTERNACIONAL DE PROTECCION A LA INFANCIA, lunes 11.30 (C X 26).

SERVICIOS MEDICOS MUNICIPALES, lunes 20.25 (C X 26).

CONSEJO CENTRAL DE ASIGNACIONES FAMILIARES, lunes, miércoles y viernes 20.30 (C X 6).

ASOCIACION URUGUAYA PARA EL PROGRESO DE LA CIENCIA, martes 20.30 (C X 6).

ASOCIACION URUGUAYA DE SEGURIDAD, 1º y último miércoles 21.15 (C X 26).

HIGIENE Y ECONOMIA DOMESTICA Y SOCIAL, a cargo del *Dr. Domingo Cayafa Soca*, 2º y 4º martes 12.30 (C X 26).

Boletín Informativo de la EXPOSICION NACIONAL DE LA PRODUCCION, sábados 17.30 (C X 6).

FUTBOL, relato de los partidos desde el Estadio Centenario, sábados y domingos 15.00 (C X 26).

GRABACIONES DE LA RADIO DIFUSION FRANCESA, jueves 10.30; domingos 14.00 (C X 6).

SEMANALES

10.00 Informativo.
12.00 Hora oficial. Informativo.
13.00 Previsión del tiempo e información a los navegantes.
17.00 Hora oficial. Previsión del tiempo. Informativo.
21.00 Informativo.
23.55 Informativo.

DE LUNES A SABADO

12.30 Mercado Nacional de Hacienda (C X 26).

DE LUNES A VIERNES

11.45 Ministerio de Ganadería y Agricultura.
12.20 Informativo general para el interior.
18.00 Informativo del Ministerio de Ganadería y Agricultura.

DIARIAS

LUNES.
11.30 Unión Internacional de Protección a la Infancia (C X 26).
15.30 Intérpretes nacionales.
18.15 Tópicos de Ciencia y Arte.
18.30 Opera (grabación).
20.25 Serv. Méd. Munic. (C X 26).
20.30 Consejo Central de Asignaciones Familiares.
21.15 Recuerde estas páginas (CX26)
21.30 Inform. Cultural del Minist. de Relaciones Exteriores, 1os. y 3os. lunes de cada mes (CX26).
21.30 Música Americana.
22.00 Sinfónico y Cámara (grabac.).
22.00 Los instrumentos de la orquesta (C X 26).

MARTES.
10.30 Cuentos para niños.
12.20 Hig. y econ. domést. y soc. (2º y 4º martes) (C X 26).
18.15 Recuerde estas páginas.
18.30 Sinfónico y Cámara (grabac.).
18.30 Conferencia del Dr. Vaz Ferreira (martes alternos).
20.30 Asociación Uruguaya para el progreso de la ciencia.
21.15 Tópicos de Ciencia y Arte (C X 26).
21.30 Concierto de Música de Cámara desde el Estudio Auditorio.
21.30 Opera (grabación) (C X 26).
23.00 Sinfónico y Cámara (grabac.).

MIERCOLES.
17.30 Universidad del Trabajo.
18.30 Sinfónico y Cámara (grabac.).
20.30 Consejo Central de Asignaciones Familiares.
21.15 Asoc. Urug. de Seguridad (1er.
21.30 Audición de Solistas.
22.00 Sinfónico y Cámara (grabac.).

JUEVES.
10.30 Grabaciones de la Radio Difusión francesa.
12.30 La música de los pueblos.
15.30 Obras poco difundidas de autores famosos.
18.30 Sinfónico y Cámara (grabac.).
21.15 Opera (grabación) (C X 26).
21.30 Música moderna.
22.00 Grabaciones de la OSSODRE.

VIERNES.
18.15 Cuentos para niños.
18.30 Sinfónico y Cámara (grabac.).
20.30 Consejo Central de Asignaciones Familiares.
21.15 Recuerde estas páginas (CX26).
21.30 Intérpretes nacionales.
21.30 Educación sanitaria (C X 26).
22.00 Cámara y Sinfónico (grabac.).
22.00 Obras poco difundidas de autores famosos (C X 26).

SABADOS.
13.30 Los instrumentos de la orquesta.
15.00 Fútbol desde el Estadio Centenario.
17.30 Boletín informativo de la Exposición Nal. de la Producción.
18.15 Recuerde estas páginas.
18.30 Conciertos de la OSSODRE desde el Estudio Auditorio.
21.15 Tópicos de Ciencia y Arte (C X 26).
22.00 Cámara y Cinfónico (grabac.).

DOMINGOS.
9.15 Audición magisterial. Temas pedagógicos.
10.45 Conciertos de la Banda Municipal.
13.30 Obras fundamentales de la literatura musical.
14.00 Grabaciones de la Radio Difusión francesa.
15.00 Fútbol desde el Estadio Centenario.
18.30 Cámara y Sinfónico (grabac.).
18.45 Música de la OSSODRE para los espectáculos de Ballet CX26)
21.30 Conjuntos vocales e instrumentales.
22.00 Cámara y Sinfónico (grabac.).
22.00 Las 32 sonatas para piano de Beethoven (C X 26).



ballet

WASHINGTON ROLDAN

Tres coreógrafos modelando un cuerpo de baile

Desde que el ballet del Sodre entró en su mayoría de edad, tres coreógrafos han dirigido sus destinos y han dejado obra original, muestra de talento personal y de estilo propio en bien distintas orientaciones y tendencias. Pocas obras para definir toda una línea estética de un creador pero si bastantes para diferenciarlos netamente unos de otros. La política última del Instituto en materia de ballet (luego de los largos años en que actuó bajo la tutela artística de Alberto Pouyanne) ha sido la que propicia el cambio y la variedad. Ello ha impedido que la obra de los coreógrafos se impusiera en forma perdurable y definida. Ahora el Sodre comienza de nuevo con el primer artista que dió nacimiento a la época de madurez del ballet oficial: Roger Fenonjois. De ese modo el círculo se cierra y vuelve a retomarse una línea que había quedado interrumpida. Veremos si el futuro permite también a Tamara Grigorieva y a Vaslav Veltchek retomar los hilos de lo que dejaron en obra.

Fenonjois dió el primer impulso grande al ballet del Sodre; le inyectó una vitalidad y una disciplina que le permitió afrontar coreografías de responsabilidad cierta. Trajo además un estilo nuevo, inquietudes de modernidad en la música, influencias de Lifar en la danza, y también algo del tradicional academismo y profesionalismo que reina en L'Opera de París de donde Fenonjois procede. Con ese academismo y en contraste con sus ideas nuevas nos dejó dos títulos del viejo repertorio "Coppelia" y "Las dos palomas", que, junto con las coreografías propias de Fenonjois, constituyeron el repertorio grande de su ciclo. Contó para ello con un colaborador de primer orden, Juan

José Castro, un director de ballet como el Sodre no ha tenido otro, y un propiciador entusiasta de obras tales como "Juego de Cartas" de Strawinsky, "Orfeo" del mismo y la versión integral en tres actos del maravilloso "Dafnis y Cloe" de Ravel. Aparte de estas obras básicas de la labor de Fenonjois hay que citar su exitosa creación para "La Peri" de Dukas y "El juicio de Paris" un ballet compuesto sobre las Danzas Sagrada y Profana de Debussy. Fué opinión unánime considerar a "Juego de Cartas" lo más logrado del inquieto bailarín y coreógrafo francés que hacía en Montevideo sus primeras armas importantes como coreógrafo para gran conjunto. Había en esta obra una precisión casi matemática, una inteligente captación del carácter Strawinskyano y un gusto marcado por la composición geométrica, lineal y por la nitidez del dibujo del movimiento en consonancia con la nitidez de la música y del color. En cambio se condenó la falta de danza propiamente dicha que acusaban su estático "Orfeo" y su plástico "Dafnis y Cloe". Para nosotros, es en las danzas libres e imaginativas que creó para sus protagonistas donde radicó el principal interés coreográfico de Fenonjois. No podemos olvidar la sugestión de su admirable Paris, el encanto simple de Orfeo, o el primitivismo libre y espontáneo conferido a Dafnis. Para ellos creó pasos y actitudes de fina caracterización y de personales recursos.

En todos sus ballets hubo siepre una plausible comprensión musical y un cuidado armonioso de la calidad visual de todo el espectáculo.

Pero su visión de la danza era personalista y encerraba al repertorio dentro de límites estéticos interesantes pero de cierta limitación. Por eso el advenimiento de Tamara Grigorieva hizo entrar al ballet del Sodre por la puerta ancha de la gran tradición del Ballet Russe a través de algunos de sus nombres más representativos: Petipa, Fokine, Nijinsky, Massine. Repuso obras de fuerte aliento, de ambición grande o de prestigio clásico y nos dió la impresión de que nuestro ballet crecía en posibilidades y respiraba un clima de universalismo trascendente. Por primera vez las eternas "Silfides" fueron accesibles a nuestros bailarines y revelaron la exquisita levedad de Sunny Lorinczi y la limpia apostura de "danseur noble" de Raúl Severo. Desfiló el discutido Fauno de Nijinsky con su perfil de friso griego en contraste con la curva sinuosa de Debussy; se recrearon los tumultuosos "Presagios" o "Destinos" de Massine con sus notables juegos de mas; se recordó la euritmia perfecta de Petipa a través de sus "Bodas de Aurora" y el brío admirable de Fokine en sus danzas del Príncipe Igor.

Pero no tardó mucho en mostrarse la vena creadora ignorada aún de Tamara Grigorieva. Con el "Concerto" debutó como coreógrafo y evidenció en el gusto por la danza pura una noble influencia Sakharofiana, armonizada perfectamente con el setido de la composición y el trabajo de conjunto de Massine. Sobre el extenso concierto

de Tchaikowsky logró sin tema alguno, mantener un interés constante y un musical apego a la encendida condición lírica de la obra. Luego en "La Valse" de Ravel culminó su talento creador en una obra de atrevida concepción temática y de notable desarrollo danzable. Obra de puro basamento clásico y de personalísimo cuño en la exposición, reveló una musicalidad alerta a todas las inflexiones del poema raveliano, sin que su línea argumental, muy ténue y vaga, fuera un obstáculo para la danza absoluta, pese al trágico dramatismo con que culmina.

En solo dos ballets la tendencia de Tamara Grigorieva se inclinaba lentamente hacia el gran despliegue de elementos, hacia el gesto amplio y hacia la composición de ricos efectos colectivos, siendo su tendencia dramática y expresiva, (nunca objetiva), aunque el ballet careciera por completo de línea argumental.

La danza neoclásica que tiene en Norte América sus principales representantes de adopción (Balanchine,John Taras, Jerome Robbins, etc.) encuentra en Vaslav Veltchek un conspicuo continuador. Veltchek conocido por nosotros a través de actuaciones de conjuntos brasileños, trajo al Sodre una vocación por la línea pura y por la pura abstracción. Su "Toccata Adagio y Fuga" es junto a su "Composición abstracta" una obra de musicalidad y de academismo llevados a un altísimo rango estético. Movimiento, color y luz al servicio de la espléndida arquitectura de Bach o de Vivaldi. La danza por la danza misma, la valoración total de la belleza intrínseca que encierra cada paso y cada combinación de la técnica balletística clásica. Veltchek no precisa innovar nada. Parte del ABC académico y lo jerarquiza en su destino musical.

Razones de programación lo obligaron a apartarse de esta línea y debió montar espectáculos polifacéticos, literario-musicales para los que no sentía una inclinación muy manifiesta. Su "Perséfone" no fué feliz y su "Danza de los muertos" tuvo hallazgos muy grandes junto a excesos coreográficos que la obra no pedía. Finalmente puso al servicio de "Mburucuyá" de Fabini otra faz importante de su capacidad coreográfica: el conocimiento y el tacto para dar en términos de ballet el clima y el carácter de las danzas indígenas. Su ida dejó varias obras nuevas en proyecto y a medio realizar.

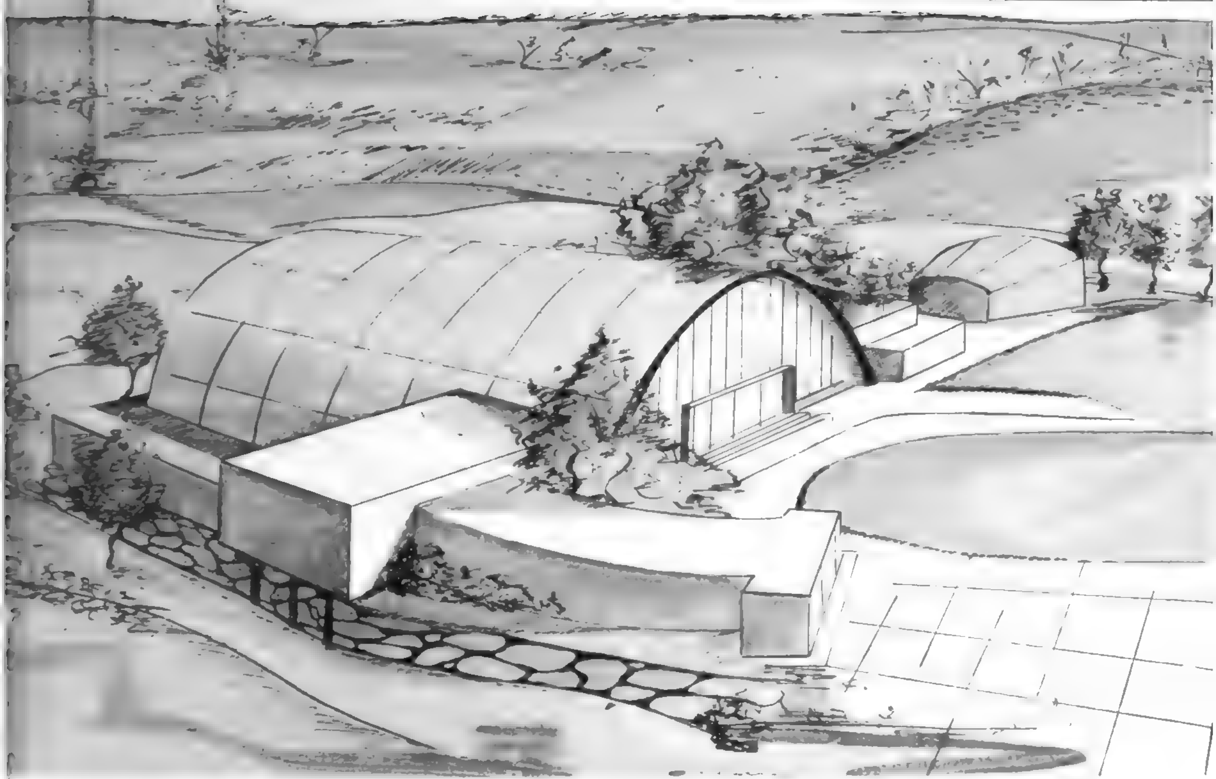
Mientras el ballet del Sodre crecía con los aportes de estos artistas extranjeros y el Instituto podía contar con él para más ambiciosos destinos, maduró y pudo manifestarse en sus mejores frutos la personalidad del maestro iniciador de nuestro ballet: Alberto Pouyanne. Gran admirador de Tamara Grigorieva, creó para ella, para su peculiar modalidad de bailarina de enorme sugestión plástica y dramá-



"EL MARTIRIO DE SAN SEBASTIAN"
uno de los más grandes espectáculos montados por el SODRE.

Mesa que presidió las reuniones del Congreso por intercambio musical americano.





Anteproyecto para la nueva planta Emisora del SODRE

"Toccata, Adagio y Fuga"
Música de Juan Sebastián Bach
Coreografía de Vaslav Veltchek



tica, dos personajes de poderoso interés: el San Sebastián de Debussy-D'Annunzio y la compleja Herodiade de Hindemith-Gide. Obras surgidas de la estrecha colaboración y buen entendimiento entre director (Baldi) coreógrafo y regisseur (Pouyanne) e intérprete (Grigorieva) tuvieron la fundamental virtud de una total correspondencia de todos sus elementos plástico-musicales-poéticos.

Especialmente el "Martirio de San Sebastián" significó un triunfo excepcional y según es difundida idea, el primer éxito definido de esta compleja, barroca y bella concepción músico-dramática.

Veremos cual es la línea que se impone Fenonjois, de nuevo al frente de los destinos del ballet del Sodre. De la experiencia obtenida parece deducirse, que la política más aconsejable es la de colaboración, y que reuniendo varios talentos en un mismo fin, y aprovechando el trabajo hecho y el aporte dado por todos estos maestros, podremos ostentar un gran repertorio, un amplio panorama estético y un cuerpo de baile dúctil y eficiente.



notas de BALLET

LONDRES

El Ballet Jooss, que tan imborrable impresión dejó durante su visita a nuestro país en 1938, y que sufrió vicisitudes varias durante la guerra, ha sido reconstruído y continúa trabajando en Gran Bretaña. Es notable como el paso de los años no ha afectado en lo más mínimo el entusiasmo creador de Kurt Jooss, quien, firme en su posición de discípulo y continuador de Rudolf von Laban, mantiene casi solo la bandera de la danza funcional moderna. No es menos admirable la lealtad a Jooss y a la compañía de los bailarines de diversas nacionalidades, a través de casi veinte años de trabajo. Según las últimas noticias llegadas de Londres, las primeras figuras de la compañía siguen siendo, como antes de la guerra, Hans Zullig, Rolf Alexander, Noelle de Mosa y Ulla Soederbaum; entre las figuras nuevas, parecen destacarse Michele Nadal, Beatrijs Vitringa, Patricio Bunster y Alfonso Unanue. Zullig es aclamado como el mayor astro de la compañía y quizá, el mejor bailarín del mundo en la actualidad, con la probable excepción de Igor Youskevitch. Tampoco el repertorio de Jooss ha variado: se sigue representando con éxito **La mesa verde**, considerado como la obra maestra de Jooss. Otros éxique su tema es anticuado. Otros éxitos de la famosa temporada de Montevideo siguen aplaudiéndose en Londres: **La gran ciudad**, que conserva su emoción y poesía, **Pavana**, que parece haber envejecido bastante y **Un baile en la antigua Viena**, siempre agradablemente liviano. Desde luego, Jooss sigue creando nuevos ballets, alternando los temas escapistas con los de significación social. **Canto de juventud** (música de Handel, trajes de Dimitri Bouchene) es la historia de dos amigos enamorados de la misma joven: es una exuberante demostración de optimismo y vitalidad juveniles, que permite el gran lucimiento personal de Zullig y Alexander. Jooss se muestra aquí

en un "mood" rapsódico y feliz, que lo acerca, según un crítico, al Balanchine de **Serenade** y al Ashton de **Valses nobles**, aunque sin perder nada de su individualidad como coreógrafo. Se elogia particularmente la danza masculina de conjunto que inicia y clausura el ballet. La música de Handel no siempre está de acuerdo, según el mismo crítico, con el humor de la obra.

Colombinade (música de Johan Strauss y Aleija Montijn; trajes de Rochus Gliese) es una alegoría basada en los personajes de la "Commedia dell'Arte"; es confuso, pretencioso y no gustó a nadie, a pesar de la buena actuación del conjunto de bailarines.

Más importante es **Viaje a través de la niebla** (música de Aleida Montijn, trajes de Robert Pudlich), ballet en cuatro movimientos, cada uno de ellos "dedicado a la gente de nuestro tiempo y a sus varios sufrimientos". El primero, segundo y cuarto movimientos están compuestos para coro y solistas; el tercero es un **pas de trois**. El primer movimiento, **Exilio**, se refiere a un refugiado en tierra extraña que mira con angustia y desconcierto la vida que transcurre a su alrededor. El segundo, **Alambre de Púa**, está ambientado en un campo de concentración; muestra la degradación del alma humana en el cautiverio. El tercero, **Sombras**, describe la incertidumbre de una mujer, entre el recuerdo de un amor muerto y la presencia de un nuevo amor. El cuarto, **El camino**, glosa el optimismo de la paz; es una concepción coreográfica magistral.

Tren nocturno (música de Alexander Tansman, trajes de Pudlich) es una obra menor, que describe los sueños de dos pasajeros que viajan en un ferrocarril: una jovencita y un señor romántico, que regresan de la ópera. También Zullig trabaja como coreógrafo; es el autor de **Fantasía**, ballet sin argumento, basado en música de Schubert que ha sido muy elogiado. Ya hay quien ve en Zullig el continuador de la obra de Jooss.

SUECIA

Si bien es cierto que no existe en Suecia actualmente un elenco comparable al Ballet de Rolf de Maré, que deslumbrara a Europa y América entre los años 1920 a 1925, una serie de figuras de relieve internacional se agrupan en torno a la Opera de Estocolmo, que continúa siendo el centro de la danza en ese país. Entre las figuras que integran el Cuerpo de Baile en carácter de estrellas, de dicha Opera, deben citarse los nombres de Ellen von Rash, Elsa Marianne von Rosen y Bjorn Holmgren.

Por otra parte, una alumna de Kurt Jooss, Birgit Cullberg ha realizado con la base de este ballet, una labor muy significativa, señalada en los últimos tiempos por la adaptación para la danza de obras como: "La señorita Julia" de Strindberg y "Medea" de Eurípides en el género dramático y "Los tres mosqueteros" en el de la comedia.

Pero la bailarina sueca más original, es sin duda alguna Birgit Akesson, creadora de un nuevo lenguaje coreográfico que le ha valido, luego de sus triunfales recitales en París el calificativo que le han adjudicado los críticos de "Picasso de la danza". Discípula durante un cierto tiempo de Mary Wigman, la Akkesson ha elaborado lentamente su técnica, que es la de la danza absoluta, desprovista de todo contenido teatral o anecdótico y "que es necesario mirar como se escucha la música".

U.R.S.S.

Un breve análisis de los ballets incorporados recientemente al repertorio de los distintos elencos soviéticos, permite destacar las siguientes obras: "Marusia Boguslavka" (Ucrania), "El príncipe del lago" (Bielo-Rusia - Kiev), "Leili y Medzhun" (Tadzhiko), "Gordá" (Georgia), "Las siete bellas" (Bakú), "El alegre burlador (Turkmenia), "La canción de la cigüeña" (Ashjabad), "A orillas del mar" (Lituania), "Shuralé" (Vilnuis).

El ballet de la Opera de Moscú prosigue con su repertorio tradicional: "Romeo y Julieta", "Raimonda", "El lago de los cisnes", "Taras Bulba", "La fuente de Bapchisarai", "Don Quijote", "La llama de París", etc.

Entre los ballets creados últimamente merece mencionarse especialmente "Ilusiones perdidas", novela coreográfica de B. Asafiev, basada en episodios de "La comedia humana" de Honorato de Balzac. El papel de Coralie en esta obra, fué interpretado alternativamente por Galina Ulanova y Didinskaia.

La tendencia general de los distintos elencos de ballets nacionales, es la preferencia por los motivos folklóricos. Las costumbres, los ritos y los juegos, son elementos preponderantes en las coreografías creadas. Esa tendencia ha sido estimulada además, por los distintos teatros de la U.R.S.S. interesados en que no se pierdan los motivos folklóricos nacionales. Puede afirmarse, que es en este tipo de ballet, que la danza soviética cobra hoy, su mayor altura.

Las estrellas continúan siendo las de la Opera de Moscú y Leningrado: Galina Ulanova, Didinskaia, Alla Shelest, Alexeiv Ermolaiev, Vatjang Chabukiani, Yuri Kondratov, Gueorgui Fermaniants, Vladimir Preobrazhenski, Constantin Sergueiev, etc.

Han surgido sin embargo en los últimos años un grupo de talentosos bailarines que amenazan de cerca las posiciones de los primeros, tales como: Maya Plisetskaia, Raisa Struchkova, Ninel Petrova, Olga Moiseieva, Askold Masharov, Boris Bregvadze, y Yuri Zhdanov.

Entre los coreógrafos merecen destacarse Leonid Lavrovski (Romeo y Julieta), Vaftang Chabukiani ("El corazón de las montañas"), C. Sergueiev (adap. "La bella durmiente" y "El lago de los cisnes") Vladimir Burmeister ("Lola", La orilla de la felicidad" y "Esmeralda"), Alexandr Radunski, Lev Pospejin y Nicolai Popko son autores conjuntamente de varios ballets como "La cigüeña", "Svetlana" y "Velas de púrpura".

Ballet Japones en Londres. — En Diciembre de 1954 se presentó en el Princess Theatre la compañía de Miho Hanayagui, pequeño conjunto integrado por siete danzarines y tres músicos. La revista "Dance and Dancers", al comentar el espectáculo, elogia el talento de la estrella de la compañía, Miho Hanayagui; destaca en particular el número titulado "Mitsoumen", en el cual, mediante el empleo de tres máscaras, cuenta la historia de una mujer, su esposo y su hijo. La revista lamenta que el único bailarín de la compañía, Masho Takeuchi, no haya tenido una participación mayor en el espectáculo; elogia su labor en una antigua danza guerrera. El programa presentado por el elenco japonés adoleció de excesiva monotonía y abundancia de solos al parecer muy similares unos a otros. Las bailarinas, fuera de miss Hanayagui, parecían, según la mencionada revista, muñecas japonesas animadas. Los ballets eran acompañados con música de samisen, interpretada por Yakichi y Kichi Kineya.

Colette Marchand en Japón. — La bailarina Colette Marchand, ex-estrella de Les Ballets de Paris, de Roland Petit (conocida también por su actuación en los films "Moulin Rouge" y "Par ordre du Tsar") partió para Japón en Noviembre de 1954, al frente del conjunto de ballet organizado por Paul Szilard. Además de Szilard y Colette Marchand, integran la compañía Milorad Miskovitch, María Angélica, Michael Lland, Barbara Ann Gray, Rochelle Balzer, Janet Miller, Stuart Fleming y Victor Reilley. Edward Caton ha creado para Colette Marchand una coreografía titulada "La fille du Moulin Rouge"; Szilard es autor de un nuevo ballet sobre "El mandarín milagroso" de Bartok.

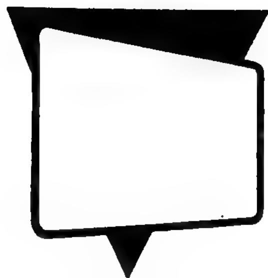
Gira del Sadler's Wells por Italia. — La compañía del Sadler's Wells de Londres realizó a fines del año pasado una gira por Italia, iniciada con seis triunfales actuaciones en La Scala de Milán. Margot Fonteyn fué aplaudida con entusiasmo y Violetta

Elvin recibió atención especial por su "Lago de los cisnes". Rowena Jackson fué elogiada por su gran técnica; hubo también palmas especiales para el cuerpo de baile, en todos los espectáculos.

Festival de Ballet en Aix-les-Bains. — El municipio de esta localidad francesa ha organizado un Festival Internacional de Danza sobre la ribera del lago Bourget. El 1º de Agosto de 1954 quedó inaugurado dicho Festival, con una presentación del Ballet de la Opera de Paris. Se estrenó en esa ocasión un nuevo ballet de Lifar, "Les pas et les lignes", sobre la "Petite Suite" de Debussy. En otras veladas, se presentaron compañías de Martinica y España, la pareja Svetlana Beriosova-David Blair, la bailarina hindú Rhada (vista en el film de Jean Renoir "Rio Sagrado"), Birget Akesson, de Suecia, Miho Hanayagui y su compañía japonesa, el uruguayo Paul D'Arnot y su compañía y el Ballet de la Opera Real de Amsterdam.

Pantomimas de Marcel Marceau. — Todos los años hace una breve temporada en Paris la compañía de pantomimas de Marcel Marceau; se presenta en el Theatre de la Renaissance, cerca del Boulevard du Crime donde, un siglo atrás, se levantaba el Theatre des Funambules, escenario de los triunfos del famoso mimo Baptiste Debureau, evocado por Jacques Prévert y Marcel Carné en "Les enfants du paradis". La compañía de Marceau incluye en su repertorio obras como "El sobretodo", de Gogol, "Pierre de Montmartre" y "Les trois perruques", mimodramas tradicionales. Una nueva luminaria de la compañía es el joven Gilles Segal, intérprete de un tríptico titulado "Adolescence, Maturité, Vieillesse" y de un regocijante episodio, "Douche".





c i n e

TOÑO SALAZAR

"Viaje a la Luna de Melies y a las Estrellas cómicas del cine"

Nunca habremos elogiado demasiado los descubrimientos y los inventos, los quitadolores, las salsas, los botones... Noé descubriendo el vino, la bañadera de Arquímedes, América poniéndose en la ruta de Colón.

Hoy que todo se transforma, el que se haga lana artifical no nos conmueve: lo extraordinario sería hacer corderos nylon!; se ha hecho la pluma-fuente, pero no se ha llegado a la tinta sin faltas de ortografía. El hombre actual está envanecido con el ciclotrón, pero no sabe, no puede hacer un conejo viviente, que corra, mueva las orejas, mire con los ojos rosados... Y, eso es lo que trae el CINEMATOGRAFO: mucho del artificio mágico que tanto amaba Mélies. Demos nuestra admiración a esta fábrica de sueños, de aventuras.

No puedo menos de citar la "trouvaille" de René Clair al encontrar en "Une saison en enfer" de Rimbaud, un verdadero manifiesto poético del cine: "Desde hacía tiempo yo me vanagloriaba de poseer todos los paisajes posible... Soñaba con cruzadas, viajes de descubrimientos de los que no existen relatos, revoluciones de costumbres, desplazamientos de razas y de continentes; yo creía en todos los encantamientos..."

La Fotografía, precursora del cine, retuvo la vida del siglo pasado con un encanto especial, gráfico y romántico, conmovedor en el álbum de familia. Los dioses de la época tuvieron, gracias a Nadar, fotógrafo-caricaturista, una especie de monumento portátil en su retrato, y

es con esa cara que debemos querer y venerar a Baudelaire, a Delacroix, a Théophile Gautier, a Nerval, a Mallarmé, a Daumier...

En el Génesis el primer día se hizo la luz. Antes que el VERBO fué la FORMA.

No se conoce la queja de Adán, pero sí la manzana que provocó el desastre. No hay voz en la caverna y ya está tallada en un colmillo de mammouth, la desnudez de Venus.

Los mártires y las vírgenes se vieron en el mosaico, en el fresco y en el vitral. Después todo príncipe buscó su pintor.

En el siglo XIX, cuando el hombre tuvo levita, sombrero de copa y bastón, inventó la fotografía. En el siglo XX, cada ciudadano puede contemplarse, melancólicamente —de frente y de perfil— en su cédula de identidad policial. Todo hombre, todo asesino, todo perro, toda catástrofe se ha retratado! Así la máquina de fotografiar perdió su misterio y su encanto. El hombre menosprecia sus tesoros a causa de convivir con ellos. Aún no hemos levantado el monumento al inventor de la cama, de la rueda, ni a Mr. Gillette, ni a ese Polifemo de ojo mecánico que es el fotógrafo, sacando nuevos ángulos, nuevas perspectivas de la noche de sombra de la Fotografía.

El Fotógrafo saca la forma de cada cosa, quitándole esa envoltura de engaño, que es la superficie, desnudando así el espectáculo de la materia, del gesto vegetal y de la falsa serenidad de la vida. Todo trae un rostro exaltado. En sus manzanas no se encuentra el pecado, sino la esfera: la flor ha dejado el aire, y los pájaros van a romperse el pico sediento en su cáliz de piedra. En un "cuerpo a cuerpo" del fotógrafo y sus modelos se realiza el milagro.

Degas tembló ante la fotografía, al decubrir la desarticulación del caballo de carrera y ver el escorzo de la bailarina con rugosidades de montaña. Como Miguel Angel, el fotógrafo regaló muchos músculos al cuerpo humano, e Ingres agregó decenas de encantadoras vértebras súpernumerarias en esos monstruos de delicia del Baño Turco.

El prestidigitador, al poner un lienzo de color, en un sombrero de copa y al transformarlo en una paloma, es un hombre perfectamente inteligente. Así el fotografo al apretar el botoncito de su objetivo, transmite a las cosas nuevas formas. Todo sale de su tiranía formal, en una alta atmósfera de sonambulismo silencioso, de noble quietud; cada cosa apoyada en su sombra luminosa, como los dioses griegos en sus nubes.

La molécula, el cristal, el hilo de luz, el pistilo, la pestaña, todo llevado a la máxima tensión, en una especie de exceso, en un principio de *grito gráfico*. Los ojos tienen aquí un colirio; vamos a ver

mejor el lenguaje de las formas. Allí está retratado lo ínfimo, lo precioso de lo pequeño, el desorden ármónico y minucioso de la materia. La imaginación, dueña del error, como quería Pascal, está aquí atada por la luz y el fotógrafo deshace ese nudo clarísimo. La máquina vé lo escondido, esconde lo que sabemos de memoria.

En el Museo Arqueológico de México, hay insectos esculpidos en piedra, agrandados hasta lo gigantesco, que dan un cierto pavor de prehistoria. Los caracoles, las hojas, las flores, los cabellos, los ojos en la fotografía, provocan el mismo escalofrío que lograron los antiguos escultores mexicanos.

Apenas unas pocas notas, decía Debussy, con eso hay que escribir la sinfonía. Apenas apretando el botoncito de un objetivo fotográfico, y se hace luz, volúmen, forma, retrato, naturaleza...

"Perdí los ojos, perdí los que pierden a muchos", gritaba Quevedo. El que mira una buena fotografía, puede decir: "Encontré los ojos!".

GEORGES MELIES es una criatura de trasmundo, es una criatura celeste. Uno de los hombres que más ha provocado el milagro. Nace en París en 1861. Hace sus estudios en el Liceo Louis le Grand, y experimenta la primera pasión: Los Fantoches Mecánicos de Robert Houdin, llamados deliciosamente: "Cabeza de Belzebú", "El Murciélago revelador", "El Decapitado recalcitrante", "El Charlatán de Fin de Siglo"... ya estamos en la maravilla; podemos decir que este hombre dulce, no es de este mundo.

En Londres, mientras es vendedor de corsets en un gran almacén, va al teatro Maskelyne, donde conoce y lo inicia en el ilusionismo, un tal David Devant. A su regreso a Francia, forzosamente iba a entrar en un laberinto encantador, en la "Galería Vivienne" y en el "Gabinete Fantástico", del Museo Grevin.

También tenía en las líneas de su mano el encuentro con ROBERT HOUDIN, poseedor de un teatro y de un extravagante castillo en Blois; las puertas se habrían y cerraban solas; las sillas corrían deslizándose al comedor, volaban los cubiertos y los platos...

En 1888, Mélies compra el célebre teatro de Robert Houdin, en el Bulevar de los Italianos. Si Robert Houdin obtuvo gloria presentando "La Germinación Artificial", las "Balas de Estearina" y el Dado Creciente", Mélies rápidamente llega a la Presidencia de la Asociación de Prestidigitadores, y eclipsa la aureola de Houdin con sus trucos sobrenaturales: "El Viaje de los pañuelos a las garrafas" "La Mano que dibuja", "La desaparición de la silla", "El Espejo de Cagliostro", "El esqueleto volador.....!".

El cinematógrafo, invención casi diabólica en ese entonces, en-

loquece a Mélies y éste transforma su teatro en sala de proyección. Mélies recrea todo lo que toca e inventa un género de vistas con trucos, diferente a lo ya realizado. Funda la primera casa productora: "Star Film"; su papel de correspondencia decía: "EL MUNDO AL ALCANCE DE LA MANO"! Lo mismo que decía Rimbaud, lo mismo que decía Julio Verne!

Mélies construye el primer Studio Cinematográfico para filmar un mundo desconocido, que le cuesta 70.000 francos oro y que será la jaula de lo Extraordinario.

Al ver el milagro de Mélies, al filmar "Erupción del Mont. Pelee", vienen a visitarlo unos jóvenes poetas, y al interrogarle —cómo creaba ese espectáculo, Mélies explica: "Muy sencillo; con fotografías, cenisas y blanco de España!" "Ah" —dijo uno de los visitantes, que era Guillaume Apollinaire,— "nosotros hacemos lo mismo: encantamos la materia vulgar".

Mélies fué el primero en concebir la importancia del film como espectáculo, llevándolo a un plano poético, de gracia y de fantasía. El Absurdo llevado a su lógica, viene a dar el humor, la caricatura, lo cómico.

Mélies caricaturista, cambia la realidad; todo lo transforma genialmente. Al coronarse Eduardo VII de Inglaterra, va a Londres y regresa con pequeños croquis para reconstruir la Catedral de Westminster. Un actor del oscuro teatro de Belleville, reemplaza a la reina, un empleado de un lavadero, hace de rey. Eduardo VII se reconoce satisfecho y entusiasta al proyectársele el film!

El ilusionista tiene el hábito de hacer de la llama de una vela, 12 pañuelos de colores, de mostrar la escritura *espírita* en el cielo del teatro; así este mago apasionado irá a la luna, al polo, a las constelaciones, al infierno...

Este hombre tiene un poco de Jerónimo Bosch y otro del Aduanero Rousseau. Las rocas del Aduanero tienen el mismo aspecto que los ventisqueros del prestidigitador; los futbolistas de Rousseau, tienen ese ritmo, esa malla de las Venus capitonée 1900, de Mélies y las mujeres que vuelan recostadas en las constelaciones del "Viaje al Polo", descansan en el mismo inesperado canapé de la mujer desnuda del "Reve" en la selva tropical del Aduanero. A Bosch lo conmovieron esos personajes que chocan entre sí, estallándoles la cabeza, que vuelan en los cielos entre los cometas incendiados como en un Apocalipsis de juguete.

"Yo le debo todo" —dice Griffith, y Chaplin: "Fué un verdadero alquimista de la luz".

Eric Satie, otro santo del arte como Mélies, decía: "Voy a hacer una pieza para perros y ya tengo la decoración; el telón se levanta sobre un hueso!" Nunca más los perros concebirán otro teatro. Lo mismo en la obra de Mélies en ese arsenal de poesía, va a inspirarse todo el Cine por venir.

Así como las autoridades municipales, ponen la primera piedra de un edificio, Mélies en su "Viaje a la Luna", puso la primera nube del cinematógrafo. Nube sólida, inamovible, inmortal!

EL DIBUJO ANIMADO

A diferencia de la vida, el dibujo animado, será el mundo de la imaginación. Las líneas y los colores van a deslizarse sobre nuestra cabeza, en ese claro de luna que sale de la ventana del operador, para decirnos en la pantalla que hay nuevo mundo inventado.

Por el celuloide entra la familia gráfica del primer actor del cine —el dibujo de Emile Cohl— este amigo de Mélies, de la última época de Mélies, que tiene el mismo heroísmo para la aventura cinematográfica, el mismo amor por lo maravilloso, por lo fascinante y sobrenatural.

En Emile Cohl, hay un ojo limpio, dibuja como un cuaderno de colegial. El hizo una poesía gráfica, sin realidad antipoética. Era una poesía hecha con amor y paciencia; elemental, pura en su frescura, una simplicidad nueva.

Cohl mantiene sus personajes en una armazón corpórea —distinta de la realidad— en una gráfica vigorosa, la más directa que ha tenido el dibujo animado.

Al desplazarse el hombre, bajo los primeros soles de la creación, habrá visto caminar a su lado el dibujo de su propia sombra, de su silueta. Así el dibujo comenzó estudiando el movimiento desde la antigüedad más remota. La carrera del bisonte de Altamira no ha sido superada.

Al dibujo animado, al mercantilizarse, le han llovido atributos inútiles y le ha inundado una cantidad de "sinfonías tontas" de colores de jarabe y de jabón, de colores de bombón y de grajea, verdadero almíbar sentimental, a cambio de una gráfica que principió prometedora antes del Cine y en la sombra chinesca.

El Praxinoscopio, la banda circular de Reynaud, hecha con dibujos, quedará como una corona, como un halo de luz viviente, que debemos colocar, como laurel luminoso a Emile Cohl, caricaturista y padre del Dibujo Animado.

Emile Cohl es discípulo del caricaturista del fin de la segunda República Francesa, André Gill. La caricatura tiene sus mártires, todo este grupo de pioneres tiene trágico fin, y si Mélies termina protegido en una Casa de Jubilación, Gill muere loco en Charenton, manicomio de París. Cohl va a acompañar a Mélies y a Gill, fervientes sacrificados que quemaron su vida, entre la tinta negra del dibujo y la sombra de una vida difícil.

Pero Emile Cohl ha sido orfebre, como Hogarth, de allí su paciencia meticulosa y la prestidigitación lo atrajo como a Mélies. Eran necesarios unos dedos ligeros para hacer lo que hoy hacen cientos de dibujantes, para una pequeña película. Su primer dibujo animado se llama "Fantasmagorías", 36 metros de largo, es decir 1 minuto 57 segundos de duración. "La pesadilla del fantoche" (1908) tiene 80 metros. Estos dibujos eran esquemáticos porque todo lo hacía el propio Cohl, pero sus dibujos animados resisten toda comparación con el dibujo actual, ya perfeccionado mecánicamente. Su película "Los Microbios gozosos" es ya precursora de todos los animalillos que van a dibujarse más tarde.

La idea de Cohl no fué solo una intuición, sino el comienzo de un arte que llevó tan lejos como los recursos de la época le permitieron.

Otro dibujante, Caran D'Ache, el más célebre de su época, debía contribuir, antes de Emile Cohl, al desarrollo del Cine, con su "Teatro de sombras", en el Cabaret de Chat Noir. Caran d'Ache, dibujante de origen ruso, adoptado por París, era un artista de una habilidad extraordinaria; flaco, vestido a cuadros, con bigotes retorcidos de cola de escorpión, parecía salido de una tela de Toulouse Lautrec. Creó una verdadera taquigrafía del dibujo; agudo, inquisidor, observador, su lápiz es casi un dedo más en su mano diestra. Puede dibujar de memoria todos los uniformes militares; su erudición es tal que hace ejércitos enteros, sin documentos. Así realiza su famoso dibujo: "La Grand'Armée de Napoleón" y "La Epopeya", su célebre batalla en siluetas que tuvo vida triunfal en el Chat Noir.

Cuando Gómez Carrillo que había compartido su bohemia, veía un dibujo animado, me decía: "Era mejor Caran d'Ache". Seguramente era mejor. Caran d'Ache fué un dibujante magnífico con una gracia inagotable.

Otro dibujo animado importante es "Una Noche sobre el Monte Calvo" por Alex Alexeieff. De una gran calidad artística, milagro de paciencia y de gusto, requirió un año de trabajo. Los pasajes de negro y blanco, dice Alexeieff, exigieron hasta 22 matices de gris.

Muchos dibujantes franceses irán a buscar la poesía de este arte y encontrarán grandes posibilidades; Paul Grimault es quien más se destaca.

Dubout, aún es mejor en su dibujo bufón inmóvil; Lucier Boucher anuncia dibujos animados, así Touchagues y Malcles; pero en mi concepto humilde, el Dibujo Animado no ha encontrado aún su Mélies, su Max Linder, su Charles Chaplin.

Cuando hablaba de eso con Walt Disney, que tiene una usina de dibujos y que ha llegado a cierta perfección en el movimiento, me

dijo: "Yo tengo 7 años de *no* dibujar". Puede que el exceso mercantil no deje a Disney llegar al puesto que tanto merece.

Solamente se mueven en el dibujo animado malas caricaturas o ingenioso animales humanizados. Aún no se ha creado el dibujo del hombre.

LO COMICO EN EL CINE

Vamos a consagrar algunas palabras a lo cómico en el cine, desde sus primeros tiempos, prehistoria lejana y cercana a la vez. Habiendo impulsado al cinematógrafo una legión de hombres tocados por la gracia del "humor" o del dibujo humorístico, de gracia, bufa o molieresca, lo cómico tiene un puesto de honor en el Séptimo Arte, sobre todo siendo el más grande los actores cinematográficos un cómico, un humorista: Charles Spencer Chaplin.

Lo cómico viene de muy lejos ayudando a vivir a la humanidad, se pierde en el tiempo, como el afán de dibujar el movimiento.

Y a la inversa de lo que se cree, es y ha sido una profunda preocupación de los filósofos, saber qué es la risa, qué es lo cómico, qué es el humor.

Al aparecer el cinematógrafo, iba a tomar lo cómico, un nuevo matiz, una nueva dimensión, lo gráfico unido al movimiento. Porque siempre en el cine hay una parte gráfica, no así en el teatro, donde la vida en el escenario, sigue en la palabra directa, en la misma atmósfera de vida, más o menos exaltada, pero en la vida misma a pesar de estar comprimida, intensificada, cargada. Aunque en la escena Calígula cuando agoniza, tenga perfecta salud y el sol y la luna se hagan con un proyector, es fácil ver que hay más irrealidad en el cine —fotografía en movimiento, al fin— fotografía de velocidad que da un aire de maniquí al actor, de objeto absurdo que vacía de vida, como un golpe de viento nos arrebata el sombrero.

Podemos empezar con "El Regador Regado" de Lumiere, simple anécdota, historieta gráfica de antiguo almanaque, pero es la primera vista cómica, es el *primer movimiento* de lo cómico, es el primer efecto visual de una equivocación, fracaso y caída; el chorro de agua que se vuelve al rostro del que está regando.

Pronto viene ya por los aires, volando, la tarta de crema a caer en la cara del otro. Eso nos ha hecho reir en el music-hall, en el circo; la tarta blanca, en el cine, es más blanca, más grande, ensucia más, ensucia todo, eso dá más risa, puede cubrir cara y smoking, manos y pies. Las tartas van a volar sistemáticamente en muchas películas de 1901 a 1905, van a caer en todas las caras de los artistas cinematográficos. Lo hace Zecca y los colaboradores de la casa Pathé.

Lo cómico en ese momento es simplísimo y elemental; el que pega carteles, llenará de engrudo la barba del vecino, el que escribe con tinta manchará a la señorita vestida de blanco que tiene en frente, la cachetada va a caer equivocada... Estos efectos visuales del cine arrancaron siempre carcajadas, porque están en lo puramente popular, sin risa intelectual, risa a lo Rabelais, de los sentidos, del contento de la vida.

Luego empieza a enriquecerse lo cómico, los motivos que provocan la risa. Así como en Moliere hay actores simples venidos de la troupe callejera de Feria, que usan los elementales recursos para hacer reir, así comenzarán a aparecer en las películas de la casa Pathé, en concierge, la suegra, el borracho, el agente, el cochero; se les llamará "Pipelet", "Bois sans Soif", "Gribouille"... Ya comienza la vida de la calle, nos cercaremos a los tipos humanos y como en la vida, van a tirarse tartas de crema, van a engañarse, a ahogar sus desventuras en una botella. Este es el primer elenco del Cine. Se está muy cerca de los personajes de la Comedia dell'Arte italiana; casi se adivina quién es Scapin, Scaramouche, Polichinela. Más tarde, en el cine, como en la farsa de Moliere "LesFourberies de Scapin", se llegará a una grandiosa bufonería y a una expresión extraordinaria. El borracho, el agente, el cochero, estos hombres en la calle, van gradualmente cargándose de vida sutil, y MAX LINDER sirve de magnifico puente entre esta pequeña mitología picaresca del cine popular y Chaplin. En Carlitos se unen estos caracteres todos, y todos los hombres se reconocerán en él.

En este período primitivo —1905— llega una influencia benéfica al cine —a lo cómico— una tradición típica de Inglaterra; los sketches de music-hall, los clowns y la pantomina. Por ese camino vamos a llegar al humor, que no es precisamente lo cómico, es más profundo. Es el camino que nos lleva a Chaplin.

"Le Bebé embarrassant" de la casa Gaumont, es de un cómico cruel, simple pero casi trágico si no hubiera un acento grotesco de payaso. Un hombre encuentra a un bebé en la calle y quiere deshacerse de él, pero todas las circunstancias surgen para impedírselo. Entonces decide ahogarlo y por un truco, cruel y cómico, cada vez que lo hunde en el agua, el niño vuelve hacia arriba, como un corcho y regresa siempre a sus brazos. Desesperado, lo pone en un barril de pólvora, enciende la mecha, pero esta se apaga. Este mismo episodio, lo tomará más tarde Chaplin, en EL PIBE, llevándolo a la más sutil expresión humorística. Por primera vez aparecerá la tragedia en el cine. Chaplin deja ese vaivén entre lo burlesco y la fantasía, para destacar un humor doloroso, a lo Dickens. Una mujer pobre de Londres, decide abandonar a su hijo ilegítimo, pero desea asegurarle una atmósfera de lujo; así cuidadosamente lo deja en una limousine, ante una espléndida casa. El auto es robado y el niño es recogido

por un pobre vidriero ambulante... En este episodio sin artificio, Chaplin toca la sátira y la comedia, la ternura y una comicidad feroz, todos los matices del humor.

Sigue otro descubrimiento de lo cómico también inglés: la persecusión interminable, la carrera de los actores; corren uno tras otro, casi en fila india, con gestos desesperados, los brazos en alto; es un ingénuo apocalipsis de huída. Pero el movimiento en el cine —la carrera— tiene una gran velocidad y los pies, las piernas se mueven torpemente, como patitas de insecto. El gesto trágico y el movimiento de autómatas encienden la chispa de lo cómico. En un film francés —1905— la casa Pathé, toma la persecusión, como gag, y hace una película intitulada "Diez mujeres para un marido", argumento elemental en el cual diez mujeres persiguen a un hombre que ha puesto un anuncio matrimonial. Esas carreras siempre arrancan carcajadas; 45 años después, en las ferias de París, el público ríe como antes.

Este recurso cómico es explotado hasta el agotamiento durante 10 años en los estudios franceses. Pero en estas carreras hay que saber caer, rodar, hacer cabriolas. Los que corren son hombres vestidos de mujer, acróbatas venidos del music-hall.

En 1907 Francia tiene a Feuillade, de Gaumont, autor que ha trabajado con Mélies; es un cómico saturado de trucos, vestido con una malla metálica imantada, se pasea en la calle y lo persiguen todos los objetos metálicos: los anuncios, los faroles, las verjas... Aquí la gracia, lo nuevo, es el movimiento humano de los objetos inanimados.

Del music-hall surge otro cómico francés, ANDRE DIDE, quien ha trabajado también con Mélies; actor de Chatelet, donde Mélies reclutaba sus hombres. Es éste un teatro de gran aparato, de gran embrujamiento escénico: allí se repreesenta a Julio Verne, a "Los hijos del Capitán Grant", los naufragios, la selva, el fondo del mar... DIDE se hace célebre con el nombre de "BOIROT", es el aturdido, el imbécil, el bobo-torpe. Todas las desgracias ocurren en sus films, él reacciona como un aturdido, creando así una nueva faceta de lo cómico, y explota también lo cómico-mecánico; pilas de platos van a quebrarse y cruzarán la pantalla los pedazos blancos de tarta y los trucos del circo. Tiene algo de la incongruencia, de los gags de los Marx Brothers.

Otro cómico, JEAN DURAND, llamado ONESIMO, trae la lógica del absurdo, lógica delirante, y realiza una serie de películas, entre ellas "Onésimo el relojero" en la cual representa a un inspector del reloj público, encargado de regularizar la hora municipal de Pa-

rís, y de toda Francia. Las circunstancias avanzarán, recularán, la hora, el tiempo y los recursos del cine se mueven al ralenti o al relámpago. René Clair recoge más tarde mucho de esto en "París que duerme", utilizando un "rayo inmovilizador" o "acelerador" que obra sobre la ciudad; todo corre desaforadamente o se paraliza.

A estos astros menores los eclipsará el gran cómico MAX LINDER, nacido en Burdeos, donde ha obtenido un premio en el Conservatorio. Llega a París — 1903— desempeñando papeles oscuros y vagos en el Teatro l'Ambigu; luego pasa "Aux Varietés". Como todos los artistas de la época, se interesa por el cine. El origen de la carrera cómica de Max Linder es la película "Max patina", o más exactamente "Max aprende a patinar". El tema sigue siendo simple, fué filmado directamente en el bosque de Vincennes en el invierno de 1907. Durante 20 años consecutivos, Max tuvo éxito patinando en este film. Año tras año se exhibió en un cine de Chamonix para enseñar a los patinadores, cómo *no se debe patinar;* así lo afirma Sadoul.

Este éxito dejó a Max Linder preso para siempre en un traje muy ajustado, en un chaleco de gran fantasía con un reloj de oro, una chistera y unas polainas claras. Este personaje, bien planchado, conquistador, ceremonioso, va a provocar la risa con el contraste de las situaciones impropias a este solemne elegante. Pero a su traje magnífico no le caerán tartas de crema, ni se le perseguirá con caídas de music-hall... ha llegado la hora de lo sutil en lo cómico, más tarde se transformará en humor!

El crítico René Jeanne dice: "Sus films son pequeñas comedias a base de observación, casi siempre de una extraordinaria simplicidad que él enriquece con un gran lujo de detalles. Las ideas y los efectos son felizmente esquematizados; sus diferentes escenas se encadenan con una lógica que después se reencontrará en Chaplin y René Clair".

Max Linder tiene ya un ritmo, hecho de oposiciones y rupturas, desequilibrios voluntarios, mientras que, antes, la acción había sido únicamente desorden. Realiza el cómico-humano por primera vez en el cine; hace grandes síntesis de accesorios y medios de expresión.

Cuenta Sadoul, el crítico de cine francés, que dictando un curso en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos, a alumnos norteamericanos que no conocían ni habían oído hablar de Max Linder, pasó un film de éste: en el acto todos creyeron ver a Chaplín; de tal manera hay un paralelismo de comicidad entre ambos. Tomando como inspiración, como observación, lo humano, hay un eco constante en estos grandes cómicos. Es fácil recordar que hay también un "Max Patina" y un "Carlitos Patina", un "Idilio en el campo", y "Boxeador por amor", "Max y la inauguración de la estatua". Ambos se han reconocido el valor recíprocamente.

Max Linder es en 1912 y 1913, uno de los hombres más célebres e ilustres del mundo. Cuando llega a Barcelona, a San Petersburgo, a Moscú, a Viena, el pueblo se precipita a aclamarlo, quitan los caballos de su carruaje para llevarlo al hotel. Sus contratos ya son de centenas de miles de francos... y son francos oro!

Es el éxito más grande del cines de la época, es la gloria del cine francés en el mundo entero. A este reino lo viene a derrocar la guerra del 14.

Al cruzarme con él, en el Bosque de Bologna en París, una mañana le ví, sólo, anónimo, y escribí lo que transcribo:

"Iba encorvado; de negro como en el cine. El invierno le caía de lado —para abajo— y luego lo envolvía todo, en luz apagada. La Avenida del Bosque era la misma calle del cine; sombra, rocío gris, y reflejos de relámpago.

Mancha muerta al verlo por la espalda, encerrado en el abrigo; la cabeza pequeña, entre la solapa despeinada de flecos de pelos de zorro. Figurín y percha; vida colgada con todo y Max.

Veleta de lo cómico, el viento de la mañana de París, lo hacía girar hacia adelante y parecía arrancarlo de los zapatos pequeñitos de charol y gamuza gris; gris-perla, que saltaba a los guantes de otro gris; diez dedos rígidos, redonditos, sobre el encorsetado abrigo, como diez lápices claros, sosteniendo, agarrándose al bastón negro pulido.

Ahogado, delgado, era la silueta de sí mismo. En paseo de soledad, que es cuando se lleva el rostro verdadero.

El alto cuello almidonado, detenía como alambre, el negro-ratón del sombrero; el negro charol del pelo lacio; el negro-vidrio de los ojos miradores y vivos; y el negro-cosmético de los bigotes, con los cuadrados dientes de la carcajada primera del cine.

Al pasarlo, al tocarle el codo, lo ví, sin el viento, sin ese claro momento de sombra y luz que es el cine. Ya iba en el humo humano de la luz terrestre...

Visión de ceniza, todo quemado; camina en la calle de mi recuerdo. Como blanco de tartas de crema, cayó la nieve. Lo perdí en el fin de la Avenida. Viudo ya de la vida, detenida para siempre la película.

La mañana siguiente los diarios de París, contaban el suicidio de Max Linder! El, sobre las sábanas blancas, caído, como en la pantalla del cine."

(Conferencia leída por el autor durante la exposición sobre "Historia del Cine Francés" organizada por el SODRE en Noviembre de 1952)

Tres grandes ciclos de exhibiciones monopolizaron practicamente los programas de Cine Arte durante el año 1954: fueron ellos los correspondientes a las Jornadas Internacionales de Cine Científico (Marzo), el Festival Internacional de Cine Documental y Experimental (Mayo-Junio) y el Festival Internacional Cinematográfico de Arte y Etnografía (Noviembre-Diciembre). Cada una de estas manifestaciones se cumplió bajo los auspicios de prestigiosas organizaciones culturales internacionales y constituyó un acontecimiento de proporciones en nuestro medio, mereciendo la aprobación de la crítica al par que el apoyo del público. De esta manera, se continuó la tradición de divulgación popular de los más elevados valores del cine, establecida por Cine Arte con sus ciclos anuales de exhibiciones y con actos especiales como la Exposición de Cine Francés (Noviembre - Diciembre, 1951) y la Exposición de Cine Americano (Octubre, 1953).

Jornadas de Cine Científico

Estas Jornadas, dedicadas a un aspecto poco conocido de la cinematografía (la utilización de la cámara como instrumento de observación e investigación científica) fueron presentadas por el profesor Jean Painlevé, creador, en 1930, del Instituto de Cinematografía Científica de Paris y fundador, en 1947, de la Asociación Internacional de Cine Científico. Invitado especialmente por el SODRE, el profesor Painlevé se trasladó a Montevideo, trayendo consigo un repertorio de films que constituyeron una revelación para el público uruguayo y llamaron la atención de los medios científicos. Estos films, de diversas procedencias y fechas de producción, ilustraron acerca de la sorprendente capacidad del cine para la documentación de hechos naturales y para la indagación de fenómenos de difícil o imposible observación directa. Los usos del movimiento lento y del movimiento acelerado, del color, de la película ultrasensible y de los demás variados recursos del cine modero, permiten al hombre de ciencia registrar lo que sucede tanto en el macrocosmos sideral como en el microcosmos de la célula y la molécula; fotografiar las erupciones gaseosas en el sol, así como el depósito microscópico del estaño en el proceso de soldadura eléctrica; registrar el drama de la lucha por la vida en el fondo del mar y la comedia de la vida en una colonia de pingüinos antárticos; investigar los mecanismos de la locomoción de los vertebrados y del instinto de las abejas; estudiar la psicología de los gemelos y la vida privada del gusano de seda; observar un parto sin dolor por el método psicofísico y seguir al detalle la circulación del agua en las plantas, la conducta de los glóbulos normales y patológicos o la marcha de una operación pulmonar.

Las películas del propio Painlevé, en particular su clásico estudio sobre el hipocampo, su alucinante documento sobre el vampiro y su sensitivo ensayo en colores sobre el erizo de mar, apuntaron a una nueva dimensión del cine científico, en la que la pura contemplación de la naturaleza adquiere vigencia estética, y configuran lo que bien se ha llamado "un nuevo descubrimiento del cine".

Las Jornadas Internacionales de Cine Científico abarcaron un total de seis programas, que se cumpieron en la sala del Auditorio y fueron luego repetidos en el Liceo Francés, el Centro de Estudios de Ciencias Naturales y la Facultad de Medicina; también hubo exhibiciones en Punta del Este y La Paloma. Colaboró en la realización de estos programas el Instituto Cinematográfico de la Universidad (ICUR), por medio de su director, el Prof. Dr. Rodolfo Tálice.

Festival Documental y Experimental

Fué ésta la primera instancia de una manifestación instaurada por el SODRE con carácter bienal y abierta a todas las naciones del mundo. "Es indudable", decíase en él programa inaugural, "que al margen de la industria del sueño y la ficción, un Servicio Oficial debía de preocuparse especialmente por una manifestación artística que, con seguridad ocupará un lugar predominante en la evolución de la cultura y de las más inmediatas relaciones entre los pueblos. Porque el cine de ficción puede hacernos soñar, hacernos sentir y pensar; pero es seguro que el documento cinematográfico nos hará conocer, comprender y estimar el grado de cultura y adelanto del mundo en que vivimos. El progreso de las ciencias, de las artes plásticas, el perfeccionamiento humano y social la eliminación en la vida del hombre de todo lo que haya de falso y estéril, que tienda a convertirse en historia inánime por falta de cotejo y estímulo, ha de ser revelado por este moderno elemento de divulgación en un perfeccionamiento tal que no solo nos muestra una etapa de la vida y de la historia de los pueblos, sino que formará su propia historia, facilitándonos el medio para que ésta pueda transferirse con absoluta fidelidad a los hombres de mañana".

Más de 200 films, procedentes de 16 países, fueron exhibidos en 40 funciones repartidas entre el Estudio Auditorio y la Facultad de Arquitectura. Fué éste, según afirmación unánime de la crítica local, el acontecimiento cinematográfico más importante, desde el punto de vista cultural y artístico, que se ha realizado hasta la fecha en nuestro medio. Al igual que las Jornadas de Cine Científico, aunque con un criterio más amplio, este Festival estuvo dedicado al amplio sector de la producción mundial de cine que no cabe dentro de los estrechos marcos de la distribución comercial y que por lo tanto, tiene pocas oportunidades de llegar al público. En otro sentido, también, fué ésta una innovación en materia de festivales, ya que se prescindió deliberadamente del éxito fácil, del relumbrón popular que habitualmente rodea a las competencias internacionales de cine, gracias a la exhibición de films de argumento y la presencia de astros y estrellas, para dedicar su atención a los tipos menos usuales de realizaciones: el documental artístico, el film científico, el film experimental, el film de dibujos animados, el film de marionetas, el film de propaganda. Como testimonio de la falta de oportunidades que se ofrecen para la exhibición de esa clase de películas, los países participantes respondieron a la convocación del SODRE con entusiamo a veces excesivo, abrumando al público y al jurado con un alud de películas de las más dispares calidades.

Las exhibiciones se realizaron casi invariablemente a sala llena y despertaron en más de una oportunidad el entusiasmo y aún el aplauso del público. Ese éxito fué un índice bien claro del ansia que existe en los sectores más cultos del público por acceder a las manifestaciones de cine no comercial, que suelen contener algunos de los valores más interesantes de la época actual.

Tal fué, evidentemente, el significado de dos de los grandes premios del festival: **La gran aventura** (Det stora aventuret) de Arne Sucksdorff y **Paris 1900**, de Nicole Vedrés. En el primero, el realizador sueco llega al colmo de la perfección de su técnica y estilo documentales, en un registro asombroso de las incidencias de la vida salvaje en contacto con la socedad humana en los bosques de Suecia. Nos obliga Sucksdorff a identificarnos con sus creaturas de un modo tan intenso que, cuando la desdichada zorra es herida por el granjero, resulta plenamente justificado el uso de la cámara subjetiva para expresar la angustiada fuga y la agonía del animal. La visión de la naturaleza que presenta Sucksdorff es tan clara y objetiva como las nítidas imágenes recogidas por su cámara: no procura atribuir características humanas a los animales, ni suaviza en lo mínimo la dureza de la lucha por la vida en la selva; por contraste, los instantes de co-

media (toda la historia del juguetón cachorro de nutria) resultan doblemente eficaces.

También Nicole Vedrés reviste de una significación trascendente el material de archivo (viejos films y fotografías) que moviliza, lo reanima y vivivifica para reconstruir y comentar "la belle époque".

Eludiendo los fáciles encantos de la nostalgia, la directora examina el cuerpo y el espíritu del mundo caduco, en el que empezaba a caer en bancarrota el liberalismo del siglo XIX, asomaban su feo rostro los grandes conflictos sociales y económicos del siglo XX y se vivía, sin embargo, en una euforia desaprensiva, que habría de ser duramente clausurada por la guerra de 1914. A pesar del tono leve y de las frecuentes notas humorísticas que contenía el film, **Paris 1900** era un serio estudio del pasado, portador de una seria lección para el futuro.

Una gran revelación del Festival estuvo a cargo de la representación checoeslovaca, la más completa y armónica entre todas las selecciones nacionales, ganadora de cinco de los ocho Grandes Premios otorgados por el Jurado. Dentro de esa selección, el mayor triunfo individual correspondió a Jiri Trnka, realizador que con los films de marionetas **Stare povesti ceske** (Viejas leyendas checas), y **Princ Bajaja** (El príncipe Bayaya) reveló y realizó las más sorprendentes posibilidades de expresión plástica y contenido dramático de un medio que hasta entonces se había usado con fines triviales. Con estos films, así como con **Vessely cirkus** (Circo alegre) ensayo con figuras de papel recortado del mismo Trnka e **Inspirace** (Inspiración), experimento de Karel Zeman con figuras de vidrio, quedó incorporada al cine la tradicional artesanía checoeslovaca. La selección checoeslovaca obtuvo el gran premio al film de publicidad, con **Musis byt ma** (Tienes que ser mío), interesante aplicación del dibujo abstracto a un tema tan ordinario como la propaganda de un lápiz. También en las categorías de film cultural, film científico, y film de dibujos animados fueron recompensados los notables logros checoeslovacos, todos los cuales dieron la evidencia del alto nivel técnico y artístico alcanzado por el cine en ese país.

Otra valiosa revelación fué la del documental artístico holandés, representado por dos notables creaciones: **Panta rhei** (Todo fluye) de Bert Haanstra, que ganó el Gran Premio en su categoría y **Howen-zo**, de Herman van der Horst. Ambas reunían singulares méritos de imaginación en el manejo de la imagen y el sonido para la exposición de una idea filosófica en el primer caso y poética en el segundo. Bert Haanstra fué también distinguido con una mención en la categoría experimental (pródiga en valores) por **Spiegel van Holland** (Espejos de Holanda). Ciertamente, muchas películas mencionadas por el jurado reunían méritos excepcionales, que en un Festival menos rico en calidad, les hubieran valido grandes premios: por ejemplo la documental **Stanlow story** y la experimental **Sunday by the sea**, inglesas ambas, la sueca **Indisk by** (Aldea india), de Arne Sucksdorff,, el largo metraje francés de dibujos animados **La bergere et le ramoneur** (La pastora y el deshollinador), de Paul Grimault y Jacques Prevert y el corto holandés **El pez dorado**, que se beneficiaba con el aporte plástico-poético de las estampas orientales.

No menos interesante fué la presentación, por primera vez en nuestro país, de la obra completa de Norman McLaren, creador de la vanguardia canadiense con sus originales experimentos sobre filmación sin cámara, animación cuadro a cuadro, música sintética y dibujos animados. Estas exhibiciones estuvieron excluídas de la competencia; otro film canadiense, **Family tree** (Arbol genealógico) recibió mención en la categoría documental, por la acertada utilización de una técnica novedosa de animación de siluetas.

Concurso Nacional de Cine Documental

Para integrar la selección uruguaya al Festival internacional, el SODRE promovió un concurso entre los realizadores uruguayos, en el que fueron premiados films de las categorías Documental Artístico y Documental Científico. Esas distinciones correspondieron, respectivamente, a **Historia y leyenda de tres estancias**, de José Enrique Crodara, con fotografía de Hilario Plaz y **La araña homicida**, producción del ICUR realizada por Eugenio Hintz. En la categoría Documental de Viajes fué declarado desierto el Gran Premio, otorgándose mención a **Río Uruguay**, de Walter Dassori y José Bouzas. También hubo una mención en la categoría científica, para **Servicio de hemoterapia**, de Ildefonso Beceiro.

Fué éste concurso un valioso estímulo para la producción nacional que se desenvuelve, sobre todo en los géneros indicados, bajo un cúmulo de dificultades.

Festival de Arte y Etnografía

En ocasión de la Octava Conferencia General de la UNESCO, que tuvo como sede a Montevideo, se celebró un Festival Cinematográfico Internacional de Arte y Etnografía sobre la base de films aportados por los estados miembros de la organización. El público uruguayo, al par que los delegados extranjeros, tuvieron de este modo una visión panorámica de aspectos significativos de la cultura mundial, a través de una veintena de films de corto y largo metraje distribuídos en seis programas ofrecidos en el Estudio Auditorio. En uno de esos programas se exhibió, a título de primicia, el gran film ítalo-británico **Romeo y Julieta**, que acababa de ganar el León de Oro en el festival de Venecia y que fué precedido de una disertación por el poeta italiano Giusseppe Ungaretti.

Entre los demás films presentados, cabe mencionar la documental soviética de ballet **El lago de los cisnes**; la sueca de Sucksdorff **El viento y el río**, la brasileña de Lima Barreto **Santuario**, la norteamericana **Louisiana story**, clásico de Flatherty, la francesa **La grande case**, de Jacques Dupont y la polaca **Los cinco de la calle Barska**, de Alexander Ford.

Otros films interesantes exhibidos durante este Festival, pertenecen a la serie de 16 mm que se pasó en un ciclo complementario. Figuran enentre ellos varios documentales de la India, Indonesia y Cambodia, el soviético **El retorno de Vassily**, el inglés **Thursday's children**, el polaco **El joven Chopin**, el belga **Un siecle d'or** y los canadienses **Corral** y **Romance of Transportation (Sports et Transports)**.

CICLO DE REPOSICIONES

El programa de 1954 de Cine Arte se completó con varios reestrenos de interés, entre los que cabe destacar **La kermesse heroique**, (Jacques Feyder, 1935), **Les visiteurs du soir** (Marcel Carné 1942), **The blue angel** (Josef von Sternberg, 1929), **Tabu** (Flaherty-Murnau, 1931), **La traviesa molinera** (Harri D'Abbadie D'Arrast, 1934), **Le quais des brumes** (Marcel Carné, 1937), **Le jour se leve** (Marcel Carné, 1939), **La grande illusion** (Jean Renoir, 1937), **La Marseillaise** (Jean Renoir, 1938), las documentales de corto metraje de Arne Sucksdorff, el material filmado en México por Eisenstein y montado por Mary Seton en dos partes, **Que viva México** y **Tiempo en el sol** y varios ejemplos de la escuela documental británica, como **Song of Ceylon** (Basil Wright, 1934), **Night mail** (Basil Wright-Harry Watt, 1936) y **North sea** (Harry Watt, 1938).

ESTUDIO AUDITORIO

DUODECIMA TEMPORADA OFICIAL DE CINE ARTE DEL SODRE

FESTIVAL DEL CINE SUECO — Julio-Noviembre 1955

PRIMER PROGRAMA

"La leyenda Gosta Berling"
(Gosta Berling Saga)
Realización de *Mauritz Stiller* (1924)
Fotografía de *J. Julius*
Basado en la obra de *Selma Lagerlof*
Escenario de *Mauritz Stiller* y *Ragnar Hyltén-Cavallius*
Intérpretes: *Lars Hanson, Gerda Lundeqvist* y *Greta Garbo*
Producción Svensk Filmindustri

SEGUNDO PROGRAMA

"El peregrinaje a Kevlaar"
(Vallfarten till Kevlaar)
Realización de *Ivan Hedqvist* (1921)
Fotografía de *R. Westfelt*
Adaptación de la obra de *Heinrich Heine*
Escenario de *Ragnar Hyltén-Cavallius*
Intérpretes: *Renée Biorling, Jessie Wessel, Torsten Bergstrom, Ilius, Sven Tropp,* y *Manda Bjorling.*
Producción Svensk Filmindustri

TERCER PROGRAMA

"La viuda del pastor"
(Prastankan)
Realización de *Carl Theodore Dreyer* (1920)
Fotografía de *George Schneevoigt*
Adaptación de una novela de *Kristofer Janson*, realizada por *C. T. Dreyer*
Intérpretes: *Hildur Carlberg, Einer Rod, Greta Almroth, Olav Aukrust, Kurt Welin, Emil Helsengreen, Mathilde Mielsen,* y *Lorentz Thyholt*
Producción Svensk Filmindustri

CUARTO PROGRAMA

"La vieja mansión"
(Gunnar Hedes Saga)
Realización de *Mauritz Stiller* (1923)
Adaptación de la obra de *Selma Lagerloff*
Fotografía de *J. Julius*
Intérpretes: *Einar Hanson, Mary Johnson* y *Pauline Brunius.*
Producción Svensk Filmindustri

QUINTO PROGRAMA

"Intermezzo"
(Intermezzo)
Realización de *Gustav Molander*
Escenario de *Gosta Stevens* y *Gustav Molander*
Fotografía: *Ake Dahqvist*
Intérpretes: *Gosta Ekman, Ingrid Bergman, Inga Tidblad, Hasse Ekman* y *Erik Berglund.*
Producción Svensk Filmindustri

SEXTO PROGRAMA

"Soy aire y fuego"
(Jag ar eld och luft)
Realización de *Anders Henrikson*
Escenario de *Barbro Alving*
Fotografía de *Olle Nordemar*
Decorados de *Bibi Lindstron*
Música: *Eric Bengtson*
Producción de *Arthur Spjuth*
Intérpretes: *Viveca Lindfors, Anders Hensikson, Stig Jarrel, Olof Widgren, Hasse Ekman, Olof Winnerstrand, Hilda Borgstrom, Linnea Hillberg, Ake Claesson, Britta Brunius* y otros
Distribución: Sandrew-Bauman Film.

SEPTIMO PROGRAMA

"EL CAMINO AL CIELO"
(Himlaspelet)
Realización de *Alf Sjoberg* (1942)
Adaptación de la obra de *Rune Lindstrom*
Escenario de *Alf Sjoberg* y *Rune Lindstrom*
Fotografía de *Gosta Roosling*
Intérpretes: *Rune Lindstrom, Eivor Landstrom, Anders Henrikson, Helger Lowenadler, Gundrun Brost* y otro
Producción Wivefilm.

OCTAVO PROGRAMA

"El Sadico"
(Hets)
Realización de *Alf Sjoberg* (1944)
Escenario de *Ingmar Bergman*
Fotografía de *Martín Bodin*
Intérpretes: *Stig Jarrel, Alf Kjellin, Mai Zetterling, Olof Winnerstrand, Stig Olin* y otros.
Producción Svensk Filmindustri

NOVENO PROGRAMA

"Prisión"
(Fangelse)
Realización de *Ingmar Bergman*
Escenario de *Ingmar Bergman*
Fotografía de *Goran Strindberg*
Intérpretes: *Doris Svedlund, Birger Malmsten, Eva Henning, Hasse Ekman, Stig Olin, Irma Christensson, Anders Henrikson, Bibi Lindqvist, Marianne Lofgren, Curt Masreliez* y otro.
Producción: Lorens Marmsted (Terra Film)

DECIMO PROGRAMA

"Después de Crepúsculo viene la Noche"
(Och efter Skymning kommer morker)
Realización de *Rune Hagberg* (1943-47)
Escenario de *Rune Hagberg*
Fotografía de *Rune Hagberg*
Intérprete: *Rune Hagberg, Ami Aanoe* y otros.

DECIMO PRIMER PROGRAMA

"Solamente una Madre"
(Bara en mor)
Realización de *Alf Sjoberg* (1949)
Escenario de *Alf Sjoberg* e *Ivar Lo-Johansson*
Basada en la novela de *Ivar Lo-Johansson*
Fotografía de *Martín Bodin*
Intérpretes: *Eva Dalbeck, Ragnar Falck, Ulf Palme, Olof Widgren, Hugo Bjorne, Ake Fridell* o otros.
Producción Svensk Filmindustri

DECIMO SEGUNDO PROGRAMA

"Juventud Divino Tesoro"
(Sommarlek)
Realización de *Ingmar Bergman* (1950)
Escenario de *Igmar Bergman* y *Herbert Grevenius*
Fotografía de *Gunnar Fisher*
Intérpretes: *Maj-Britt Nilsson, Birger Malmsten, Stig Olin, Alf Kjellin, Georg Funyquist* y *Rene Bjorling*
Producción Svensk Filmindustri

DECIMO TERCER PROGRAMA

"La Señorita Julia"
(Froken Julie)
Realización de *Alf Sjoberg* (1950)
Escenario de *Alf Sjoberg*
Basada en el drama de *A. Strindberg*
Decorados: *Bibi Lindstrom*
Música de *Dag Wiren*
Fotografía de *Goran Strinberg*
Intérpretes: *Anita Bjork, Ulf Palme, Lissi Alandh, Anders Henrikson, Marta Dorff* y otros.
Director de producción: *Rune Waldekranz*
Distribución: Sandrew-Bauman Film.

DECIMO CUARTO PROGRAMA

"La Gran Aventura"
(*De stora aventuret*)
Realización de *Arne Sucksdorff* (1951)
Jefe de Producción *Nils Gustaforn*
Música de *Lars Erik Larsson*
Asistentes: *Sigvard Kihlgren* y *Ake Backlund*
Distribución: Sandrew-Bauman Film.

DECIMO QUINTO PROGRAMA

"Un solo Verano de Felicidad"
(Hon dansade en sommar)
Realización de *Arne Mattson* (1951)
Basado en una novela de *Per-Olof Ekstrom*
Fotografía de *Goran Strindberg*
Música de *Sven Skold*
Jefe de Producción: *Lennart Landheim*
Intérpretes: *Ulla Jacobsson, Folke Sundquist, Edvin Adolphson, trom, Erik Hell, Nils Hallberg, Sten Mattson, Arne Kallerud, Gunvor Ponten, Axel Hoge y Sten Lindgren.*
Producción: Nordisk Tone Film.

DECIMO SEXTO PROGRAMA

"Todos los placeres de la tierra"
(All jordens frojd)
Realización de *Rolf Husberg* (1952)
Escenario de *Rolf Husberg*
Basado en una novela de *Margit Soderholm*
Fotografía de *Hilding Bladh*
Música de *Sven Skold*
Decorados de *Nils Nilsson*
Intérpretes: *Ulla Jacobsson, Lars Elldin, Solveig Hedengran, Edla Rothgardt, Carl Strom, Carl Henrik Fant, Birger Malmsten, Gosta Cederlund, Ninni Lofberg, Marta Dorff, Erik Berglund, Forsten Lilliecrona,* y *Beng Sundmark.*
Producción: Sandrew-Bauman Film.

DECIMO SEPTIMO PROGRAMA

"Mujeres que esperan"
(Kvinnors Vantan)
Realización de *Ingmar Bergman* (1952)
Escenario de *Ingmar Bergman*
Fotografía de *Gunnar Fisher*
Música de *Erik Nordgrem*
Intérpretes: *Anita Bjork, Eva Danlbek, Maj-Britt Nilsson, Gunnar Bornstrand, Birger Malmsten, Kurt Arne Holmsten* y otro.

DECIMO OCTAVO PROGRAMA

"Un Verano con Mónica"
(Sommaren med Monika)
Realización de *Ingmar Bergman* (1952)
Escenario de *P. A. Fogelstrom*
Fotografía de *Gunnar Fisher*
Música de *Erik Nordgren*
Decorados de *P. A. Lundgren*
Intérpretes: *Harriet Andersson, Lars Ekborg, John Harryson, Georg Skarstedt, Dagmar Ebbesen, Ake Fridell, Naemi Briese, Gosta Eriksson, Gosta Gustafsson, Sigge Fürst, Gosta Prüzelius, Arthur Fischer, Torsten Lilliecrona, Bengt Eklund, Gustaf Fãringborg, Ivar Wahlgren, Renée Bjõrling, Katrine Westerlund, Harry Aklin, Birger Sahlberg.*
Producción Svensk Filmindustri

DECIMO NOVENO PROGRAMA

"Barrabas"
Realización sueca de *Alf Sjoberg* (1953)
Basada en la obra de *Par Lagerkvist.*
Adaptación de *Alf Sjoberg.*
Diálogos de *Par Lagerkvist.*
Fotografía de *Goran Strindberg* y *Sven Nykvist.*
Música de *Moses Pergament.*
Director de Orquesta: *Gunnar Stoern.*
Decorados de *Bibí Lindstrom.*
Montaje de *Eric Nordemar.*
Producción de: *Anders Sandrew.*
Jefe de Producción: *Rune Waldekranz.*
Intérpretes: *Ulf Palme, Inge Woern, Olof Widgren, Erik Strandmark, Anders Henrikson, Sif Rund, Harriette Garellick, Ivonne Lombard, Lissi Alandh, Jar Kulle, Holger Lowenadler, Stig Olin, Georg Arlin, Hugo Bjorne, Eva Dahlbek, Ake Gronberg, Ake Fridell, Golbjorn Knudsen, Toivo Pawlo, Per Oscarsson.*
Distribución: Sandrew-Bauman Film.

VIGESIMO PROGRAMA

"Noches de Circo"
(Cycklarnas afton)
Realización de *Ingmar Bergman* (1953)
Escenario de *Ingmar Bergman*
Intérpretes: *Harriet Andersson, Ake Gronberg, Hasse Ekman, Anders Ek, Gudrun Brost, Annika Tretow, Gunnar Bjornstrand, Erik Strandmark* y otros.

VIGESIMO PRIMERO PROGRAMA

"Como en Suenos"
(Ensamhetens arkipelag)
Realización de *Carl Gyllenberg* (1953)
Cine-Poema escrito, realizado y fotografiado por el Grupo de los Jóvenes: *Jan Lindestrom, Goran Stenstrom, Lars Soderberg, Ake Westerlund* y *Carl Gyllenberg.*
Producción con la amable asistencia de Europa Film y Metronome Records.
Maquillage, Decorados y escenarios: El Sol, El Viento y El Mar.

VIGESIMO SEGUNDO PROGRAMA

"Karin Mansdoter"
Realización de *Alf Sjoberg* (1954).
Escenario de *Alf Sjoberg*
Fotografía de *Sven Nykyist*
Jefe de Producción: *Rune Waldecrantz*
Producción Sandrew Bauman Film.

La obra Cultural del S. O. D. R. E. en el interior del país

DETALLES ESTADISTICOS

EL SODRE, organismo de orden nacional, ha considerado y considera su deber, extender su acción — dentro de sus posibilidades —, a todos los ámbitos de la República para satisfacer las necesidades artísticas y culturales del pueblo. Es así que, en distintas oportunidades, sus Cuerpos Estables y sus solistas realizaron espectáculos de jerarquía fuera de Montevideo. Tales actividades, que estaban limitadas por la ausencia casi total de posibilidades de financiación, se incrementaron a partir del 1948, momento en que se crea la Secretaría para el Interior, dedicada solamente a organizar y dirigir toda la acción que el Instituto lleva a cabo fuera de los límites del Departamento de Montevideo, Desde octubre de 1948, fecha de creacción de la Secretaría para el Interior, hasta el 30 de abril de 1954, se ha cumplido la siguiente labor:

Cuerpos Estables:	**140**	**espectáculos**
Solistas Instrumentales y Vocales:	**308**	**"**
Concentraciones Corales:	**26**	**"**
Cine - Arte:	**491**	**"**
Espectáculos Diversos:	**38**	**"**
	1.003	

lo que da un total de 1.003 actos en los 67 meses de actividad.

Para desarrollar su labor en el Interior, el SODRE ha contado con la valiosa colaboración de 46 Comisiones de Amigos del SODRE, agrupadas en 5 Uniones de Comisiones — del Sur, del Sureste, del Litoral, del Centro y Noreste.

LOS COROS DEL INTERIOR

El movimiento coral en el país, existente en forma aislada desde hace muy largo tiempo, adquirió un extraordinario impulso y una proyección social de que carecía, merced a la gestión del actual Ministro de Instrucción Pública y Previsión Social, Don Justino Zavala Muniz. En un plazo por demás breve, se constituyeron entidades corales en todos los Departamentos del país que, uniéndose a las ya existentes, se agruparon en las cuatro Federaciones de Coros actuales: Litoral, Centro, Este y Montevideo, bajo la dirección de los Maestros Eric Simón, Raúl Evangelisti, Néstor Rosa Giffuni y Kurth Pahlen, despectivamente.

La actividad coral presenta características singulares: ella es posible merced a una amalgama del esfuerzo privado con el esfuerzo y la contribución de los organismos municipales y estatales; intervienen en la constitución de los coros elementos de las más diversas condiciones sociales en un absoluto plano de igualdad; sus trabajos y sus éxitos tienen una repercusión en el medio social en que actúan, muy superior a la de cualquier otro espectáculo de índole cultural.

El movimiento coral tiene así, diversidad de fuentes y promueve la elevación del nivel artístico de grandes masas con una simultaneidad una eficacia, y una rapidez hasta el momento desconocidas en nuestro medio. La historia del Uruguay no registraba episodios como el del Festival de Salto, en que 20.000 espectadores se emocionaron con un oratorio de Händel y en el que representantes de 8 Departamentos identificaron su esfuerzo desinteresado para el logro de un noble fin artístico.

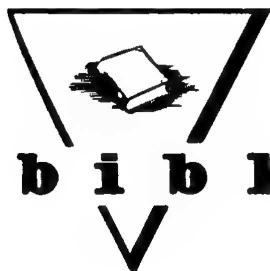
El SODRE comenzó a interesarse por la creación de orfeones populares en el año 1948 en que su Presidente, de entonces, Sr. Zavala Muniz, planteó tal idea a la Comisión que integraba y recibió el apoyo de ésta. La tarea se inició timidamente en el Departamento de Colonia y no pudo llevarse adelante en la medida deseable por falta de recursos materiales y de maestros en condiciones de hacerse cargo de la obra. En el año 1951 se intentó modificar la orientación y unir al

esfuerzo del SODRE el de los coros privados ya constituídos. A tal efecto, en setiembre de ese año se tomaron las primeras providencias para iniciar la labor en 1952. Dichas gestiones fracasaron en marzo de este último año y en el mes de mayo, el Sr. Zavala Muniz, ya Ministro de Instrucción, volvió a tomar la iniciativa y encargó a una Comisión integrada por los Maestros Simón, Evangelisti, Rosa Giffuni y Pahlen, el Asesor Musical del Ministerio de Instrucción Pública, Prof. Lauro Ayestarán, y el Secretario para el Interior del SODRE, Sr. Justino Zavala Carvalho. Desde ese momento hasta la fecha se han constituído un total de 20 nuevos coros, lo que da para el Interior una suma total de 25 Asociaciones Corales en funcionamiento.

Las tres Federaciones del Interior — Litoral, Centro y Este — han ofrecido más de medio centenar de conciertos y han realizado 5 grandes Festivales.

A todo este movimiento el SODRE ha colaborado con importantes sumas de dinero; con el trabajo de sus técnicos de maquinaria, vestuario, iluminación, amplificación, etc.; la gestión de su Secretaría para el Interior que interviene en todos los aspectos de organización; la actuación de sus Cuerpos Estables; la colaboración de sus Comisiones de Amigos; la realización de distintos conciertos de solistas y conjuntos de cámara.





bibliografia

M U S I C A

Müller von Asow, Hedwig & E. H. — Johann Sebastian Bach. — Briefe, Gesamtausgabe, Herausgegeben im Auftrage des Internationalen Musiker - Brief - Archivs. Zweite vermehrte Auflage. Deutsche Musikbücherei, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1950, il. ejs. mus., ps. 228.

(Edición completa de las cartas de Juan Sebastián Bach. Segunda edición). Publicada por encargo del Archivo Internacional de Cartas de Músicos).

La correspondencia no es solamente un fragmento de la vida diaria de las personas involucradas en ella, sino una proyección hacia el ambiente y el tiempo en que les ha tocado actuar. Por estos motivos, la correspondencia de los grandes hombres fué coleccionada y publicada desde tiempo atrás. ¿Cómo se explica entonces que las cartas de Juan Sebastián Bach encontraran solamente en 1938 el molde de un librito muy modesto, aunque ya se conociera parte de esta correspondencia en la monumental obra de Spitta y en publicaciones posteriores a ésta? La causa principal reside no sólo en el hecho de que Bach no fué un buen correspondiente sino en el escaso número de misivas de él conservadas hasta el día de hoy. Veintiseis cartas no pueden dar una idea muy concreta de la personalidad que las escribió Y la dificultad en publicar las manifestaciones epistolares de Bach residía precisamente en el problema de discriminar qué era una carta, en su verdadera acepción. Para aumentar el número de sus documentos, muchos de los cuales son copias realizadas por otras manos, habría que recurrir a sus solicitudes, presentaciones, certificados y a documentos tan importantes como lo es su pedido de retiro del cargo que ocupaba en Mühlhausen, elevado en forma de oficio en junio de 1708, o sus argumentos bélicos, bastante testarudos, pero siempre basados en la verdad profesional, esgrimidos ante el Consejo de la Municipalidad de Leipzig.

Los editores han completado la segunda edición con los certificados sobre órganos extendidos por la sabiduría organística de Bach y con cuatro cartas escritas por Ana Magdalena. Una revisión y un cotejo minuciosos con las fotocopias que posee el Archivo Internacional de Cartas de Músicos y la edición de algunos documentos que aparecieron después de la primera edición, complementaron el presente volumen, de suerte que la crítica que Wolfgang Schmieder publicó en el **Bach - Jahrbuch** 1940 - 48, con el título "Johann Sebastian Bach als Briefschreiber", ha dejado de serlo en su condición de tal.

Inicia el volumen una biografía de J. S. Bach que apareció en el tomo III, parte 2, de la "Musikalische Bibliothek" de Lorenz Mizler. En realidad fué aportada por Johann Friedrich Agricola y Carl Phillip Emanuel Bach, según testimonio de este

último, adornada y aumentada en algo por el primero. Ya se conocía este documento por su inserción en el **Bach-Jarbruch** de 1920. De todas maneras, esta biografía es un excelente cuadro del gran Bach y una comprobación más de la fama de que gozaba en vida.

La colección consta de 77 documentos, debidamente comentados y puestos en orden cronológico, a los que siguen cuatro cartas de Ana Magdalena y 7 planchas. Es interesante recorrer los certificados de examen de órganos (las llamadas Orgel-Visitationen) de la Iglesia de Nuestra Señora de Halle (1716), de San Pablo de Leipzig (1717) y otras, en las que Bacha luce tanto sus conocimientos y su equidad, sin perdonar una falla. (Véanse también las de Zschortau y Naumburg). También es interesante su oficio sobre la composición de los coros y más aun su Bosquejo para la música eclesiástica en Leipzig (1730), que nos permite un conocimiento concreto de las dificultades inherentes a las funciones de Bach y que fué escrito para que los los señores magistrados se compenetraron un poco de cosas que no entendían o a las que no daban la dediba importancia. Aquí se ve la lucha diaria de Bach por llenar el abismo existente entre músicos emeriti" y aquellos que de ninguna manera pueden ser calificados de tales" (textual. Fué el abismo que sondeaba Bach a diario entre el gran Gottfreid Reiche y cualquier músico de escasa o ninguna formación. La franqueza de Bach, al hablar de 17 músicos capaces, de 20 que aun no podían ser empleados por insuficiente preparación y de 17 incapaces, tiene que haber chocado en aquel medio, en esa constante lucha de un profesional consciente contra autoridades insensibles. Cartas a reyes y príncipes, certificados a alumnos y profesionales, y seis hojas de álbum, entre ellos 5 cánones, concluyen este volumen, que no sólo tiene el mérito de haber sido puesto al día sino que representa en forma completa, manuable e independiente, lo que está disperso en obras especializadas.

El lector puede recorrer las páginas y encontrarse de nuevo con el complicado lenguaje de la época, enteramente salpicado de latín por Bach; también con el que se usaba para con los altos dignatarios, cuyos preámbulos y postuldios dedicados a ensalzar sus cargos y virtudes, suelen ocupar más extensión que el texto de la carta, propiamente. El hecho de haber llegado esta edición de 1950 sólo ahora a nuestras manos no le quita, de manera alguna, su actualidad y su indiscutible valor permanente.

Müller von Asow, Hedwig & E. H. — Max Reger — Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen. Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar, 1949, il., ps. XIV - 750. (16 planchas y 4 facsímiles) (Correspondencia de Reger con el Duque Porge II de Sachsen-Meiningen).

Queda fuera de discusión que lo trascendental de la figura artística de Reger y su gravitación en la cultura musical alemana nunca pisó más allá de la frontera de la patria y que su posición profesional, de eslabón entre el pasado y el presente, fué arrollada por las corrientes contemporáneas que en su tumultuoso peso no quisieron advertir la presencia de tan másculo compositor. Sin embargo, cuán trascendental fué el paso de Reger por la vida musical alemana, inclusive cuando fué llamado a hacerse cargo de la tradicional orquesta de la Corte de Sachsen-Meiningen. Para una mayor comprensión de esta etapa se hace necesario primero explicar la personalidad excepcional del Duque Jorge II de Sachsen-Meiningen y también la trayectoria de tan famosa orquesta. Este conjunto logró ya fama europea con su primer director, Wolfgang Carl Briegel (1651-71) y tuvo etapas luminosas con figuras como Georg Caspar Schürman (1702-07) y Jean Joseph Bott (1857-65) un alumno de Louis Spohr. Antes de producirse la disolución del con-

junto por los acontecimientos de la primera guerra mundial, tuvo un último y glorioso período de esplendor bajo la dirección artística del famoso Jorge II, conocido mundialmente por el apodo de "Duque del Teatro". Este príncipe, unido en segundas nupcias a la célebre actriz Ellen Franz, logró con esta feliz unión la fama del Teatro de la Corte de Meiningen. Este teatro realizó, entre 1874 y 1890, 81 viajes con 2500 representaciones, en cuyos detalles, especialmente en la escenografía, intervino el propio Jorge II. Pero también en el terreno de la música, acumuló inolvidables méritos por la construcción de órganos, la donación de instrumentos musicales y la elevación del nivel musical en todo el Ducado. Cultivó no sólo con gran esmero la música clásica sino que abrió las compuertas para dar paso a la música contemporánea. Su inteligencia y sentido de administración han demostrado además medidas sabias: disolvió la ópera por considerar que los modestos medios de que disponía el tesoro del ducado no permitía un adecuado lucimiento del arte lírico. Su actividad en pro de la orquesta comenzó en tiempos en que era director Emil Büchner (1865-80). Organizó en aquel entonces 10 conciertos históricos, dispuso la realización de conciertos para recaudar fondos destinados al monumento de Bach en Eisenach y permitió el viaje de la orquesta a Bayreuth, donde interpretó, en estreno absoluto y bajo la dirección de Wagner, en 1878, el Preludio de "Parsifal". Cuando se retiró Büchner, el Duque confió la orquesta a Hans von Bülow (1880-85), inaugurando así un período de significación histórica, porque es indiscutible que von Bülow fundó en Meiningen con ese conjunto la práctica moderna de la orquesta sinfónica, que ha servido de base a la profesión de directores, desde Nikisch y Richard Strauss hasta Furtwängler. El genial sucesor de von Bülow, Richard Strauss (1885-86) no pudo ejercer una gran influencia sobre este conjunto por su actuación breve, pues un error de información le hizo creer en la disminución de la orquesta, y siendo incompatible con su manera de pensar, había aceptado un cargo en Munich. Wilhelm Berger (1903-11), que se hizo cargo de tan pesada carga de tradición orquestal, no respondió a las exigencias del anciano Duque y en 1911 le vemos llamando, con una gran intuición, al genial Reger. Este se hizo cargo de sus funciones en el año de la muerte de Gustav Mahler, del estreno del "Caballero de la Rosa" en Dresden, del "Prometeo" en Moscú y de "Petruschka" en París. Tenía 38 años y había adquirido un sólido nombre como compositor y profesor. Estaba a la sazón en Leipzig, muy satisfecho por las sugerencias e incitaciones que le proporcionaba su cargo. Debióse a la sorprendente musicalidad, a la extraordinaria memoria y a la voluntad de superación de Reger, el haber sabido vencer mil dificultades y hacer de este conjunto el nonplus ultra de la orquesta sinfónica moderna. Reger, a quien el autor de estas líneas ha conocido mucho en intimidad, porque era huésped de sus padres cada vez que visitaba Bremen, no pudo tener pretensión alguna de ser un divo de la batuta, ni se le hubiera ocurrido a hombre y artista tan honesto. Por el contrario, había llegado ya el momento en que se hizo necesario oponer al creciente sensacionalismo de "ver" a un director, la necesidad de "oírlo", fenómeno que ha venido desarrollándose y que en nuestros tiempos ha alcanzado ribetes del ridículo, en que la parte física del director, sus ademanes y gestos, reciben un tan esmerado cuidado como el que debería dedicarse al estudio de la partitura. Las susceptibilidades y un mal disimulado histerismo, junto a extravagancias y celos sin par constituyen los elementos acompañantes, o las consecuencias, del éxito de público y taquilla. Reger penetró con su recia personalidad cual bólido en esa naciente tendencia del virtuosismo orquestal y no faltaron, afortunadamente, multitudes, formadas en la tradicional seriedad musical europea que pres-

taron a estas maifestaciones de arte musical legítimo el máximo apoyo posible. Esto facilitó los extensos viajes de conciertos de ese conjunto y debido a ello, la correspondencia nutrida del compositor, quien confesó haber escrito muchas de sus obras recostado en un rincón del coupé de ferrocarril y que en 10 años de casado no había podido disponer de ocho días para una merecida vacación. La visión concreta de Reger, su lealtad y respeto hacia Jorge II, condujeron pronto a una gran amistad, reflejada precisamente en la correspondencia entre ambos, en la que se exhibe además cada personalidad de una manera pristina. Nos muestran también la vida artística en los pequeños ducados o principados alemanes, revelándones detalles olvidados y hasta desconocidos en la biografía e historia musicales alemanas, que recibieron de la actividad de Reger y su conjunto interesantes estímulos. Cuánta influencia tuvo el diario contacto con una orquesta tan altamente disciplinada en la transformación estilística de Reger, junto con la sabiduría, el noble entusiasmo y profundo conocimiento de los hombres, de Jorge II, se ha constatado ya suficientemente. pero la confirma de una manera muy particular la correspondencia tan excepcionalmente valiosa entre estos dos Grandes. En tres años llegó a acumularse ese material que cabe en 600 de las 750 páginas que forman el libro. Concluye con el programa del concierto dirigido por Reger en memoria de Jorge II (quien falleció el 26 de junio de 1914), cuidadosamente escogido y precedido por éste en tres preludios de coral de Bach y un postludio de su propia producción, sin duda improvisado en honor al ilustre muerto. Posee el libro, a manera de apéndice: el Reglamento de la Orquesta de la Corte ducal, la relación de programas de la orquesta en tiempos de la dirección de Reger, un Indice bibliográfico seleccionado sobre Reger y la Orquesta Ducal de Meiningen, un Indice de las cartas y telegramas coleccionados e impreso, un registro de ciudades citadas en la correspondencia, uno de obras, otro de nombres y un breve epílogo de los autores.

La muerte de ese gran Príncipe cambió también el destino de Reger. El 1º de Julio renunció a su cargo en Meiningen, el primero de agosto de 1914 comenzó la primera guerra mundial con todas sus funestas consecuencias, que sólo se amortiguan, como para el autor de estas líneas, a través de 40 años de una perspectiva benévola. Pocos días después del estallido de la conflagración, los miembros de la orquesta y del elenco teatral que no estaban contractualmente ligados a sus funciones, recibieron su despido. Un capítulo de gloria del arte de la orquesta y del teatro encontró en esos primeros días de belicismo su fin definitivo. El 6 de marzo de 1915 abandonó Reger la ciudad ducal, testigo de tres años de intensa labor, radicándose en la ciudad universitaria de Jena.

El esfuerzo de los autores es digno de aplauso y en vista de que está tan estrechamente vinculado al **Archivo Internacional de Cartas de Músicos**, pueden esperarse de E. H. Müller von Asow muy valiosas contribuciones en el terreno de la correspondencia de músicos.

Senn, Walter - Musik und Theatre am Hof von Innsbruck. Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auslösung im Jahre 1748. Osterreichische Verlagsanstalt Innsbruck, 1954, ps. XX-447.

(Música y Teatro en la Corte de Innsbruck. Historia de la Capilla de la Corte desde el siglo XV hasta su disolución en el año 1748).

El Dr. Walter Senn es Profesor de Musicología de la Universidad de Innsbruck y autor de reconocida competencia. En su medio, saturado de recuerdos musicales, se ha dedicado con especial empeño a la sistemática investigación de la historia musical de la ciudad, concretando sus investigaciones en la obra del epígrafe, la cual, nutrida en documentación y

sistemáticamente elaborada, nos introduce en la intensa actividad musical de esta residencia de los Habsburgo. El Dr. Senn ha basado su obra en investigaciones previas que realizó el director coral Lambert Streiter, que actuó en San Jacobo de esa ciudad, de 1903 a 1924. Este meritorio profesional no pudo ver publicado su trabajo en su debido tiempo —como hubiera sido deseo suyo—, cuando Innsbruck festejó en 1936 su séptimo centenario de elevación a ciudad. Resolvió entonces legar al Dr. Senn sus recopilaciones apuntes y fichas, las cuales, ampliadas con investigaciones propias, dieron por resultado tan significativa contribución a la Historia de la música en Europa.

En esa bucólica ciudad del Tirol, la música alcanzó su apogeo en los reinados del Emperador Maximiliano I y de los Archiduques Fernando II y Fernando Carlos. Eran príncipes que supieron entregarse, por su gran sensibilidad artística, a las dinámicas corrientes musicales de su tiempo. Hacia la capilla musical de Innsbruck se sintieron atraídos grandes maestros de la época y es por este sitio que las tendencias estilísticas solían pasar, en procura de nuevos horizontes. Innsbruck fué quizás algo así como una antesala de expresiones contemporáneas aceptadas más tarde. La herencia de la Borgondia sufrió aquí la metamórfosis en el espíritu del renacimiento. Poco a poco, la hegemonía de los neerlandeses se sintió hacia fines del siglo XVI, pasando a través de Insbruck, en Italia. La ópera italiana tuvo aquí, es decir, fuera de fronteras, sus primeros triunfos. Y al mismo tiempo, los músicos locales, dedicados principalmente a la música eclesiástica, eran admirados por los colegas huéspedes que procedían del Norte y del Sur. Un virtuoso inglés de gamba lució en esta Residencia la producción escrita para este instrumento con tan peculiar devoción artística en su patria. Un príncipe tirolés levantó aquí el primer teatro dentro del ámbito idiomático alemán de la Europa de aquel entonces, con un elenco firmemente contratado, tanto para la ópera como para el arte dramático.

Finalmente se produjo un acontecimiento de importancia histórica: en el siglo XVIII, la capilla del Virrey del Tirol, Carlos Felipe de la Pfalz, creó un centro para la futura historia musical europea. Ella siguió a su príncipe hacia la nueva residencia de Mannheim y allí se volvió núcleo inicial de la más tarde célebre orquesta de Mannheim, que jugara un papel de tanta trascendencia. Fué después de este éxodo que la vida musical en Innsbruck adquirió más bien significación local y por ello, el Dr. Senn concluye a esta altura de los hechos su valiosa contribución a la musicología histórica.

———

La investigación está dividida en los períodos señalados por los respectivos gobernantes y no se circunscribe solamente a la capilla de la corte, sino que abarca también a las cantorías eclesiásticas, a la noble profesión, tan extraordinariamente rica en tradiciones, de trompeteros, trombonistas y timbalistas; luego a laudistas y arpistas. También figuran flautistas que servían de entretenimiento durante las comidas, es decir, un solo flautista encargado de la melodía y un tambor batido por otro para señalar el ritmo. Debe ser de esta región el magnífico trompetero alemán que por caminos misterioso llegó a la Capitanía General de Minas Gerais y cuyos celestiales sonidos se alabaron tanto durante el traslado del Santísimo Sacramento a la nueva Iglesia Matriz de Villa Rica, en 1733.

Tampoco deja de mencionar la documentación sobre órganos y organeros, las obligaciones docentes de éstos en la corte, la posición legal y personal de los músicos, la función de los niños cantores y de los cantores de capilla, entre ellos de los castrados. Nos relata fiestas y diversiones, bailes y mascaradas y, lo que tiene una relativa importancia para nosotros, nos proporciona una extensa relación de las represen-

taciones de los jesuítas, de las cuales sin duda deben haber sido llevadas a escena algunas, con el nombre de óperas, en las Misiones de la Provincia del Paraguay. Particularmente interesante es la mención de Anton Sepp, el famoso jesuíta que llegó al Río de la Plata, falleciendo aquí después de proficua labor. Sepp fué indiscutiblemente músico, a juzgar por sus propias manifestaciones. El autor desconocía, como era de suponer, —con excepción de un trabajo de Rodolfo Barbacci— lo que sobre Sepp ya se ha escrito en la América del Sur, no sólo por los Padres Leonhardt y Furlong, sino en la edición completa de sus cartas, con el **Continuatio,** que publicó como Vol. XI de la Serie Histórica Brasileira la Livraria Martins de São Paulo, en traducción de A. Raymundo Schneider y alumnos de la Compañía de Jesús de Parecí. Pero lo interesante de este comentario no reside, propiamente, en el libro del Dr. Senn, sino en una carta que hemos recibido posteriormente, a su publicación en la que nos manifiesta que el Padre Sepp, según hallazgos recientes, ha estado de profesor y director de música en el Colegio jesuítico de Lucerna (1681-83) y hasta 1790, en una posición idéntica en Ingolstadt. Claro está que el apellido Sepp era frecuente en aquellas zonas alpinas y podría haber existido otro Sepp, aunque es un poco raro que en la misma orden hubiesen estado en ese tiempo dos hermanos con el mismo nombre y apellido. Sin embargo, al mencionarse a Sepp años más tarde, como estando aun en esa zona, cuando hacía años que se había radicado ya en las Misiones, se llega a repetirse el caso de Domenico Zipoli, el cual ha dado lugar, por la ausencia de documentación histórico-musical concreta sobre su estadía en Córdoba, que también en este caso nazcan dudas sobre su identidad con el gran Zipoli, organista de la Chiesa del Gesú en Roma. De todo esto surge la comprobación, una vez más, que la colaboración con Europa tiene que estrecharse, con el fin de esclarecer muchos de los puntos obscuros que dificultan una visión mejor y una localización más concreta de asuntos en nuestra pequeña historia musical de cuatro siglos y medio.

El Dr. Senn finaliza su estudio con un capítulo dedicado a los constructores de violines, de los cuales Jacobo Stainer fué el más importante. Algunos de sus instrumentos caminaron también por la América del Sur: en Minas Gerais hemos visto dos o tres, ya destrozados, de este artífice.

Cuando se recorren las nutridas páginas de esta obra, documentadas con extrema prolijidad, se llega de nuevo a la pregunta, viendo tantos nombres y tan intensa actividad musical, ¿qué distingue a ese pasado de nosotros, de nuestra concepción de la música, de nuestra posición profesional y de nuestra interpretación respecto a lo que debe hacer el Estado en favor de nuestro arte. Y también, si hay o no derecho a circunscribirnos a una especie de preservación profesional por medio de poderosos sindicatos, que hacen la vida de un músico extranjero muy difícil, digamos, en los Estados Unidos, donde tal problema es muy agudo.

Evidentemente, aquellas cortes invertían sumas ingentes en arte, en proporción con sus gastos generales. Comparada la cantidad de músicos intérpretes y creadores con la población total, nos asombra semejante actividad y al mismo tiempo justifica sus fructíferos resultados. Allí estuvieron compositores como Heinrich Isaak, Marc'Antonio Cesti y tantos otros de bien justificada fama, a la par que excelentes compositores del medio, pero no hay que olvidar tampoco que la honda raigambre tirolesa, esa mentalidad de hombre de montaña, al parecer taciturna, recelosa y localista, tuvo por las conexiones internacionales de sus príncipes, las corrientes refrescantes y renovadoras de Europa, atravesando sus comarcas y haciendo resonar sus obras en los recintos palaciegos. Este espíritu universalista se explica recordando a las Princesas María de Castilla y Ana de Hungría, que mantuvieron su propia cor-

te a manera de Estado secundario enquistado en el otro, mayor, y a Leopoldo V contrayendo enlace con Claudia de Médici.

Deducimos de la lectura de esta obra del Dr. Senn y separadamente de los aspectos estrictamente históricos, que la música europea de ese tiempo, cultivada con igual intensidad en Alemania, Italia, Francia, los Países Bajos, Ingflaterra, España y Portugal, tuvo un cultivo sin discriminación racial ni nacional y benefició tanto a gobernantes como a súbditos, en lo material y en lo espiritual. Fué una política artística de puertas abiertas, aunque creo que no se tuvo, siquiera, este pensamiento previo a la realización misma de la obra, sino una generosa e incontenible voluntad de comunicación, cuyo origen debe ser situado en el renacimiento italiano, pero especialmente en Florencia.

Fuera de duda, la contribución del Dr. Senn es valiosa, ante todo para quienes saben leer, como él, entre las frígidas líneas de la constatación histórico-documental.

Schönherr, Max & Reinöhl, Karl - Das Jahrhundert des Walzers. I. Band: Johann Strauss Vater. Ein Werkverzeichnis. Ed. Universal-Edition, Viena, 1954, il., ejs. mus., ps. 368.

El siglo del vals. Tomo I: Juan Strauss Padre. Un Indice de sus obras).

Hay libros que se reciben con una especial alegría y su lectura no es más que íntimo placer. Placer de recordar y placer que corre parejo con la exhibición de capacidad y de ocurrencias de los autores. Este es el caso de la obra que Schönherr y Reinöhl han escrito sobre Johann Strauss padre, como primer volumen de una serie que desea abarcar el Siglo del Vals. El que estudia atentamente el período vienés que arranca desde la muerte de Mozart o la definitiva radicación de Beethoven y termina, como epílogo del inconfundible romanticismo de esa ciudad, con la consunción del frágil aguilucho, Duque de Reichsstadt, sabrá cuanto tenía de apretujado, en personajes y acontecimientos, ese breve lapso, del cual sobresale aun hoy el Congreso de Viena, logrado por la sabiduría política de Metternich, restituyendo a Austria su poder centralizador en la Europa de aquel entonces.

Durante muchos años se ha discutido si la obra de la dinastía de los Strauss sobreviviría los cambios de la moda, implacable y cruel, que ha dado al trasto con tanta música que oscila entre lo popular y lo artístico, como en el caso de esta familia, cuya obra musical estaba tan estrechamente vinculada a la vida social de sus respectivos tiempos.

Johann Strauss Padre nació en 1804 y su infancia transcurrió sin que él percibiera que ésta se deslizaba en la atmósfera viva de personalidades como Beethoven y Schubert y de muchos otros que profesionales y aficionados de hoy no conocen, por haber sido olvidados al correr del tiempo. Y sin embargo, la música de Johann Strauss Padre, creada al fin para ambientes frívolos, de esparcimiento, y más que nada los títulos de sus valses, nos significan una guía indispensable a través de la historia cultural y material de su ciudad natal. No es propósito mío comentar aquí la biografía de J. Strauss Padre, en sus puntos más descollantes: su separación de Lanner, su carrera prodigiosa vuelta inmortal por sus viajes, la sombra creada en la propia casa donde el espíritu de una madre vigilante alentaba a los hijos a seguir las huellas del progenitor; el conflicto afectivo, la lucha de competencia iniciada públicamente entre padre e hijo, con una manifestación de talento superior al del primero; y una muerte temprana y trágica que le evitó quizás tener que retirarse, en la plenitud de su vida creadora, ante la pujante personalidad de un poderoso rival que resultó ser de su propia sangre.

Strauss padre había logrado algo muy importante: que los hombres se

tornasen alegres con su música, olvidando los sinsabores de todos los días. Y por esto, Hanslick escribió una frase muy concisa y acertada en su Necrología a Johann Strauss Padre: "La música no significa simplemente lo que es, sino muchas veces algo superior: **lo que ella sirve". sirve".**

Una feliz asociación de esfuerzos ha hecho posible este libro. Max Schönherr, director de música de la Radio de Viena, comenzó coleccionando documentos de los Strauss hasta que se vió estimulado, a través de los altibajos alegres y serios que marcan los acontecimientos políticos y sociales desde 1828 hasta 1899, cuando el último Strauss disolvió la orquesta que llevó el apellido de una familia a través del mundo. Karl Reinöhl, el conocido historiador de la cultura vienesa, contribuyó con una magnífica serie de comentarios detallados y de ilustraciones de la época, que se asocian a los títulos de las composiciones y melodías dictados por los caprichos de la moda, los pequeños y grandes acontecimientos de aquella ciudad tan fabulosamente inquieta.

Así como existe el Indice temático de las obras de Mozart realizado por Köchel, el muy reciente de Schmieder sobre Bach o el que se anuncia sobre Beethoven, Schönherr ha logrado un índice temático de Johann Strauss Padre. Este primer volumen está organizado por orden progresivo, desde el op. 1 hasta el op. 251, finalizando con su último pensamiento, la "Marcha para el Banquete a Radetzky". Sigue una larga lista de composiciones sin indicación de opus, una relación de obras dudosas, otra de arreglos instrumentales y vocales hechas por Strauss, una buena discografía y finalmente trae una relación cronológica, desde 1827 hasta el año de muerte de Strauss Padre en 1849, de las actuaciones públicas realizadas dentro y fuera de Viena por tan extraordinario hombre.

El Indice temático que nos da Schönherr es completo: fecha de estreno, primer anuncio, primera edición, composición de la orquesta (instrumental) y lugar en la edición completa de las obras de Strauss Padre. Siguen los ejemplos temáticos con comentarios analíticos y comparativos, muchos de éstos sin duda a consecuencia de la larga búsqueda de documentación. Karl Reinhöl complementa cada opus o capítulo con una descripción histórica, es decir, con la ubicación de cada obra en su medio o la relación del título del opus al acontecimiento que lo originó. Cada página ha sido llenada con acierto por viñetas, dibujos, grabados y caricaturas, muchas de ellas en colores. Y así desfilan ante nosotros, que somos al fin sensibles para el pasado y más que nada sensibles para lo que fué Viena que hemos recorrido en tiempos de nuestra infancia o en los años de fogoso estudiante, —las figuras que pueblan hace tiempo las sombras y los pequeños hechos diarios que eran glorificados por una prensa ávida por complacer al **Biedermeier** vienés. Allí están las figuras musicales que rondaban por la capital austriaca en aquellos años y los editores que pasaron a la historia por su estrecha vinculación al ambiente creador. Tampoco faltan los personajes del gran imperio y de los imperios y reinados vecinos, los paisajes de los alrededores de Viena, sus recantos, paseos, edificios, monumentos, iglesias y castillos. Resurgen los competidores de Strauss en nuestra fantasía, ayudada por los grabados: Lanner, Labitzky, Ballin, Bendl, Fahrbach, Morelly y Gungl; los virtuosos: Paganini, Vieuxtemps, Liszt y Kullak; las danzarinas: la Taglioni y Fanny Elssler, pero también una inauguración de un tramo de ferrocarril o de una linea fluvial. Y lo que no falta son las salas públicas de danza, los casinos, las típicas casas de café, las posadas y los restaurantes. Y menos las ilustraciones alusivas al carnaval. Millones danzaron al unísono, obedientes ante el arco que servía de batuta a Johann Strauss Padre. Pobres y ricos, burgueses y nobles se deleitaron con sus incitantes ritmos y sus embelesos melódicos. ¿Acaso no dió con él Franz

Liszt un concierto en Mödling? También Wagner y Berlioz rindieron cálido homenaje a esta dinastía de hombres descollantes cuya productividad melódica tiene escasos parangones en la historia de la música y que por primera vez lograron que el género de sus piezas de baile sirviera de hilo conductor o de brillantes eslabones a la locuaz, chispeante y al mismo tiempo melancólica sentimentalidad del vienés. A fin de cuentas: ¿qué son el vals y la opereta vieneses sino el reflejo fiel de aquellos ya lejanos años en que la humanidad sabía gastar su tiempo, divirtiéndose al son de la música, psíquica y sobretodo físicamente?

No sólo debemos felicitar a los autores y desear que publiquen pronto los volúmenes siguientes. Un aplauso especial merece la Universal Edition de Viena, que ha sabido interpretar la intención de aquéllos y que deben haber recibido ya congratulaciones por la iniciativa. Deseamos que esta obra se difunda también entre nosotros, porque pocos conquistaron al mundo con derechos tan legítimos como los Strauss, inclusive a nuestra América.

A Child of the Century (Un Hijo del Siglo), Autobiografía de Ben Hecht, publicada por Simon and Schuster, New York, 1954. En un grueso volumen de más de 600 páginas, Ben Hecht relata su carrera como libretista y director cinematográfico, que ocupa una parte bien reducida dentro de la crónica de una vida excepcionalmente variada e intensa. Luego de una exitosa carrera como reporter en los diarios de Chicago, alternada con la actividad literaria (fundó y dirigió la revista "Chicago Literary Times") y de un breve y fabuloso interludio como propagandista de una compañía vendedora de terrenos en Florida, Hecht se estableció en Nueva York para proseguir su trabajo de autor teatral, novelista y cuentista. Un día de la primavera de 1925, mientras leía el duodécimo volumen de "Declinación y Caída del Imperio Romano" de Gibbon (para olvidarse de que no tenía ni un centésimo) recibió el siguiente telegrama de su amigo Herman Mankiewicz, que había emigrado a Hollywood poco antes: "¿Aceptarías 300 por semana para trabajar en Paramount Pictures? Todos gastos pagos. Los 300 son para empezar. Aquí se pueden hacer millones y los competidores son idiotas. No dejes que esto se sepa".

Sus largos años de experiencia en Hollywood no infundieron en Ben Hecht ningún respeto por el cine ni por la gente que lo hace. Para él, escribir libretos fué siempre una tarea fácil muy bien paga, que le permitía reunir en pocos meses lo suficiente para vivir sin preocupaciones el resto del año y dedicarse a escribir piezas teatrales, novelas, cuentos, y en los últimos años, panfletos de propaganda a favor del Irgun Zvai Leumi y de la independencia de Israel. Según su propia afirmación, de las 60 películas que escribió, más de la mitad le llevaron a lo sumo dos semanas de trabajo. Su salario osciló entre 50.000 y 125.000 dólares por película. Metro llegó a pagarle 10.000 por semana y Selznick le pagó, cierta vez, 3.500 por día.

En su libro, Hecht apenas menciona al pasar algunas de las películas que escribió; admite haber olvidado los argumentos y hasta los títulos de la mayoría. Recuerda algunas películas más por las circunstancias cómicas o ridículas que rodearon su producción que por la importancia artística que pudieron haber tenido. Así, menciona a "Nothing sacred" ("La divina embustera") solamente para jactarse de haber escrito el libreto mientras viajaba en tren de New York a Hollywood; a "Lo que el viento se llevó" para relatar la forma como él, Selznick y el director Victor Fleming redujeron la caudalosa novela de Margaret Mitchell a los términos de un libreto de cine, en siete días de insomnio y borrachera y a "Scarface" como pretexto para contar que unos gansters amigos de Al Capone fueron a preguntarle como pensaba presentar al jefe en su película. Hecht escribió los li-

bretos de films importantes, como "Gunga Din", "Cumbres Borrascosas", "El beso de la muerte" y "Cuéntame tu vida", pero no se ocupa de ellos en su libro; es igualmente desapegado con respecto a los films que produjo y dirigió, como "Crimen sin pasión", "El espectro de la rosa" y "Actores y pecadores": de estos últimos, solamente recuerda su admiración por el fotógrafo Lee Garmes.

La mayor parte de los capítulos dedicados por Hecht a Hollywood, están destinados a anécdotas privadas acerca de sus amigos: su colaborador, el libretista Charles Lederer, Charles Chaplin, John Gilbert, John Barrymore. El relato de los últimos días de Barrymore es una pequeña obra maestra, digna de un buen libreto de Hecht. También dedica Hecht algunas páginas al aspecto sexual de la vida en Hollywood, y aunque no sorprende a nadie con sus revelaciones, arroja una inesperada luz sobre la influencia que ello tiene en las películas. La infidelidad y la promiscuidad no están acompañadas por la pasión, según Hecht. El dolor es raro en los anales de Hollywood; los matrimonios se deshacen con un mínimo de desgaste emocional; las querellas generalmente son motivadas por la división de bienes. Grandes romances, que han despertado la emoción popular, se desbaratan de la noche a la mañana y por lo común, sus protagonistas se quedan tan campantes. "Esta es una de las razones", dice el autor, "de la debilidad del cine en el aspecto humano. Las películas tratan generalmente asuntos inaccesibles a quienes las producen: las agonías del amor, los sufrimientos de la infidelidad, las maravillas del matrimonio seguro y leal que dura "hasta que la muerte nos separe".

"L'amour du Cinéma", por Claude Mauriac, Editions Albin Michel, París, 1954. El joven ensayista que nos visitara en ocasión del Festival de Cine Francés de 1953 recoge en este volumen una serie de artículos originales donde explaya las ideas sobre la naturaleza particular del arte cinematográfico que semanalmente expone en sus comentarios para "Le Figaro Littéraire". A diferencia de muchos de los críticos franceses, que solamente se preocupan de hacer literatura a propósito de las películas que comentan, Mauriac se aplica con estimable rigor intelectual a dilucidar cuestiones estéticas del cine a la luz de un criterio claro y firme. En estilo sencillo, estudia tendencias, realizadores y películas con la autoridad de quien posee el conocimiento necesario para respaldar sus opiniones. En general, estas opiniones son benévolas; casi no hay un capítulo del libro que no sea el testimonio del entusiasmo de Mauriac por la obra considerada: de ahí quizá, la razón del título. Luego de un extenso prefacio, destinado a situar su punto de vista como buscador de valores específicamente fílmicos, Mauriac analiza la obra de algunos maestros del cine. Empieza por Chaplin, y afirma que **Monsieur Verdoux** y **Limelight** muestran al artista en su condición más verdadera: ante él se borra el mito del vagabundo sentimental. Comparte la admiración de los intelectuales franceses por Chaplin y la justifica con estas palabras: "Stroheim, Eisenstein, Bresson, de Sica, sirven al cine; Chaplin se sirve de él". Reacciona contra el culto snobista de Buñuel, cada uno de cuyos films, aún los más insignificantes, es examinado a fondo por sus fanáticos, en busca de significados geniales. Mauriac somete la obra total de Buñuel a un examen objetivo, del cual resulta el rechazo del surrealismo de **Los olvidados** y **Subida al Cielo** (por considerarlo pasado de moda) y la afirmación de la personalidad poética del realizador. Sobre **Belles de nuit**, de René Clair se expresa con admiración; la califica como ballet de imágenes, que vale menos por lo que muestra que por lo que sugiere, y que bien podría representar para la posteridad, toda la obra de Clair. Defiende sin ambages a **Le corbeau**, de Clouzot y sostiene que su crueldad

no es más que una exigencia de lucidez; añade que el film se inscribe en la tradición de los grandes moralistas franceses. Jean Renoir es santo de la particular devoción de Mauriac: a pesar de su decepción ante la obra americana del realizador (salvo momentos de **The southerner**) se solidariza ampliamente con la filosofía y el estilo de **Le grand jeu, The River** y **La carrosse d'or**. Del primero de estos films dice que le debe la más fuerte impresión que haya recibido en el cine, tanto por su contenido como por su forma. De los otros dos, elogia el uso del color y de la música, sobre todo. Admira a **Paisá** de Rossellini y tiene elogios sinceros para **Stromboli** y **Europa 51**; comenta con inteligencia la obra de Vittorio de Sica, de la cual destaca el clasicismo de **Ladri di biciclette** frente al romanticismo de **Sciusciá**; censura los aspectos literarios de **Miracolo a Milano** y considera a **Umberto D** como film desigual, parcialmente fallido.

Bajo el rubro "Ejercicios de estilo" comenta los films **A double life,** (El abrazo de la muerte), de George Cukor, **Odd man out** (Larga es la noche) de Carol Reed, **Rope** (La soga) de Hitchcock y **Detective story** (La antesala del infierno) de William Wyler. Siguen algunos interesantes ensayos sobre lenguaje cinematográfico y técnicas narrativas. Examina el uso del relato oral superpuesto a la imagen, y del monólogo interior, y concluye que estas técnicas son empleadas sin imaginación en la mayoría de los casos, duplicando el contenido de la imagen, en lugar de complementarlo. Admite la convención de la cámara subjetiva para escenas ocasionales, pero la rechaza como recurso para todo un film (ejemplo, **Lady in the lake,** de Robert Montgomery) en lo que coincide con el ensayista uruguayo J. L. Moreno (revista "Film", Nos. 3, 5 y 11).

La segunda parte del libro, contiene un ensayo con poco de novedoso acerca del cine documental y uno muy penetrante sobre el cine religioso. Ve una especie de milagro en obras como **Monsieur Vincent,** de Maurice Cloche, **Dieu a besoin des hommes** de Jean Delannoy y **Journal d'un curé de campagne,** de Robert Bresson pero pone en duda la validez de **Cielo sulla palude** de Augusto Genina. Lamentablemente, apenas menciona al final del capítulo al reciente y conmovedor **Le defroqué** de Leo Joannon.

Otro ensayo interesante está dedicado a la reconstrucción del pasado por medio del cine; otro, en fin, a ciertos mitos del cine americano y a lo que él llama el "neorrealismo" americano, originado en ciertos pasajes de **Intolerance,** de Griffith y **Salvation hunters** de Sternberg. Hay también algunos estudios sobre personalidades del cine: Jean Gabin, Marlene Dietrich, Jacques Tati: el libro se cierra con notas sobre films europeos de época reciente. La edición está ilustrada con 58 excelentes fotografías de los principales films citados.

H. R.

"Le cinéma pendant la guerre", por Georges Sadoul, Editions Denoël, Paris, 1954. — Según lo advierte el autor en el prólogo, este volumen constituye la primera parte del sexto tomo de su "Histoire Générale du Cinéma", destinado a la época contemporánea (1939-1954); precede en el orden de publicación a los tomos cuarto y quinto, que serán consagrados al período 1920-1940 ("L'art muet" y "Débuts du parlant"). El parti-pris político de Sadoul está presente en este caso como en todos sus libros: el autor no pierde oportunidad de elogiar al cine soviético ni de denigrar el norteamericano. No falta, tampoco, su amor propio nacional, que le hace exaltar los méritos del cine francés (solamente el ruso le parece superior) y callar sus defectos. Pero estos prejuicios no llegan a cegar su objetividad escrupulosa de historiador: se puede confiar en los datos que presenta, prescindiendo de sus opiniones.

Para Sadoul, el fenómeno decisivo

de la década del 30 es el renacimiento del os cines nacionales: en 1928 un historador podía haberse contentado, para dar un panorama mundial, con la producción de 4 países; en 1938 no podía silenciar los esfuerzos de 20 naciones. De acuerdo con su tesis política, Sadoul sostiene que el cine, en esa época, era un factor de independencia nacional frente a los monopolios extranjeros.

Comienza haciendo un estudio histeórico-económico-político del cine alemán, que al comienzo de la guerra, se hallaba en poder del supertrust (producción, distribución, exhibición, exportación) de la UFA, organizado por Goebbels, con ramificaciones por toda Europa. Durante la guerra, la producción de la UFA siguió el estilo comercial de Hollywood, dedicándose con preferencia a temas convencionales: operetas, romance, asuntos policiales. Esta tendencia se acentuó en razón del cosmopolitismo de la producción en colaboración con países como Hungría, Austria, Francia, España, Italia y Suecia y de la presencia en el cine alemán de artistas extranjeros como Paula Wessely, Marika Rokk y Atila Horbiger (húngaros) y Zarah Leander y Kristina Soderbaum (suecas). A pesar de los temas escapistas, la producción no excluía la propaganda nazi, en forma diluida pero sistemática. Se exaltaban los grandes hombres y los grandes hechos de la historia alemana, se atacaba a Inglaterra y, a partr de 1941, a Rusia.

20— SODRE —20

Una forma más directa de propaganda asumieron los films documentales, por ejemplo, los que registraron la blitzkrieg contra Polonia. Una noche de Marzo de 1940 los embajadores alemanes en Oslo y Copenhague invitaron, simultáneamente, a altas personalidades noruegas y danesas a una velada cinematográfica, donde se les exhibió uno de esos films. A la mañana siguiente, las tropas nazis invadieron Noruega y Dinamarca. También se usó al cine para secundar la política antijudía, preparando el ambiente para las exterminaciones en masa que habrían de seguir. Ejemplo de ese tipo de film fué **El Judío Suss** (1939) de Veit Harlan, director a quien se llamó "el peso pesado" del cine alemán durante la guerra. Su realización más importante fué **Kolberg** (1945), conocida hace dos años en Montevideo.

Otros realizadores notables de la época nazi fueron Karl Ritter, Hans Steinhoff, Carl Froelich y los austriacos Wolfgang Liebeneiner, Willi Forst y G. W. Pabst. Otro grupo importante fueron los directores de films de montaña: Arnold Frank, Leni Riefenstahl, Luis Trenker. El único talento de la época anterior que continuó trabajando sin deshonrarse fué Gerhard Lamprecht; el único talento que se reveló en 12 años de cine regimentado fué Helmut Kautner, autor del mejor film alemán realizado durante la guerra: **Romanze in Moll** (1943) delicada historia sentimental que continuaba la tradición del "Kammerspiel" de 1920. (Cine Arte del SODRE exhibió este film en 1952).

Durante la guerra, Alemania desarrolló el proceso Agfacolor, cuyo equivalente en Estados Unidos actualmente es el Anscocolor. Se produjeron en total, durante ese período, unos 500 films, de nivel artístico mediocre. Solamente en los documentales y "kulturfilms" se lograron obras de calidad: por ejemplo, el **Michelangelo** de Curt Oertel.

En Francia, el último film de preguerra fué **La régle du jeu** (1939) de Jean Renoir, recibido con silbidos al ser estrenado el Paris, retirado de cartel y prohibido por la censura durante la ocupación. Luego de tres meses de paralización al comenzar las hostilidades, la actividad resurgió a fines de 1939. Duvivier emprendió un gran esfuerzo propagandístico, **Untel pére et fils**, con libreto de Charles Spaak y Marcel Achard, interpretado por Jouvet, Raimu, Michele Morgan y un gran conjunto estelar, al servicio de la historia de una familia francesa, desde 1870 hasta 1939. El film fué un fracaso; por su contenido derrotista debió ser

prohibido. Al empezar la blitz contra Francia, se dispersaron los cineastas; algunos de ellos organizaron en Niza y Marsella la producción en la zona no ocupada. El primero fué Marcel Pagnol, que empezó a filmar en Agosto de 1940 **La fille du puisatier.** En Paris, el Dr. Diedrich organizó la producción francesa bajo la tutela de la UFA; organizó también circuitos de exhibición, mediante la confiscación de cines de propiedad de judíos. Finalmente, instaló estudios, laboratorios y una oficina de distribución para la compañía Continental, que produjo unos 30 films durante la guerra, más que cualquier otra productora. A pesar de que el Comité de Organización de la Industria Cinematográfica instituido por el gobierno de Vichy favorecía a las grandes empresas, la producción francesa continuó manteniendo su carácter casi artesanal; a ello atribuye Sadoul la vitalidad que conservó durante la guerra.

El período 1935-39 había sido brillante, gracias a las realizaciones de Renoir, Duvivier, Feyder y Carné, pero los tres primeros habían emigrado al comenzar la guerra. Por otra parte, Vichy había declarado que la producción de preguerra, influida por los judíos, llevaba un sello negativo y que era menester fomentar un cine nuevo, de acuerdo con el nuevo orden. Goebbels veía a Francia como una proveedora de vodevils y comedias ligeras La Continental produjo además de ese tipo de films, algunos de tema policial, como **L'assassinat du Pére Noel,** de Christian Jaque y **L'assassin habite au 21,** de H. G. Clouzot. La propaganda pro-nazi se limitó a algunos films cortos; el espíritu de la resistencia no tardó en manifestarse a despecho de la triple censura que verificaba el contenido de un film en las etapas de producción, exhibición y exportación. El boycott a los films alemanes se generalizaba, hasta el punto que las autoridades de ocupación debieron exhibir los noticieros nazis en salas iluminadas y guardadas por la policía. La consecuencia de esto fué la prosperidad del cine francés, favorecida, además, por la mayor frecuentación de las salas y la restricción de la competencia extranjera. Por primera vez, los films franceses disponían del 90 % de las recaudaciones en todo el país; el surgimiento industrial y artístico fué evidente en cuanto pasó el desconcierto de la derrota. Su primer testimonio fué **Nous, les gosses** (1941), "grito gozoso" de Louis Daquin; después, **Les visiteurs du soir** (1942), de Marcel Carné y Jacques Prévert, donde por primera vez en los films de ambos, triunfaba el amor y el mal era derrotado. Jean Delannoy realizó su valiente **Pontcarral,** y luego, **L'eternel retour,** con libreto de Jean Cocteau. Robert Bresson debutó en 1943 con **Les anges du pêche;** Jacques Becker con dos policiales, **Le dernier atout** y **Goupi mains rouges,** celebrada por su estilo realista. Claude Autant-Lara se asoció en 1940 con Aurenche y Bost para **Le mariage de Chiffon** y **Douce,** su mejor obra del período de ocupación. Jean Gremillon realizó **Lumiére d'été** y **Le ciel est à vous,** ambas muy valiosas. En 1943 se fundó el Comité de Liberación del Cine Francés, cuyos miembros, entusiasmados por **Le ciel est à vous** se sintieron ofendidos por **Le corbeau** de Clouzot (Continental) cuyo corrosivo escepticismo no dejó de ser explotado por la propaganda alemana. La resistencia, por otra parte, no podía aceptar sin indignación el tema del film, ya que la Gestapo había ejecutado a muchos patriotas a causa de cartas anónimas. Sadoul elogia el oficio y la interpretación del film, pero no lo considera como una obra de primer orden.

En 1944 la producción se enfrentó a grandes dificultades materiales; muchos films no pudieron ser terminados hasta después de la liberación. Los bombardeos destruyeron cientos de salas y causaron 544 víctimas civiles en la industria cinematográfica. Se realizaron sin embargo numerosos documentales, que fueron triunfalmente exhibidos luego de la liberación. Los primeros films

exhibidos en París libre fueron **Falbalas** de Becker y **Les dames du bois de Boulogne,** pero el gran éxito de la temporada fué **Les enfants du paradis,** de Carné, que fué una afirmación maravillosa de la vitalidad del espíritu francés bajo la ocupación.

En Inglaterra, la víspera de la guerra encontró al cine en una situación de aguda crisis, que había seguido al auge de 1933-37. La guerra agravó esa situación: el cine inglés, que en 1940 ocupaba el 26 % de los programas nacionales, descendió al 15 % en 1942. El ejército requisó la mitad de los estudios londinenses y los bombardeos aéreos destruyeron numerosos cines, disminuyendo aún más las posibilidades de la industria. Sin embargo, la frecuentación de las salas aumentó, como en todos los demás países en guerra, y en consecuencia, subieron las recaudaciones. En esas condiciones, el negocio de cine interesó a J. Arthur Rank, quien decidió invertir parte de las ganancias de sus molinos harineros en la compra del circuito Odeón (1939) y luego, del circuito Gaumont (1941), dos de las tres grandes compañías exhibidoras nacionales. Rank abarcó después la producción (56 % de los estudios) y extendió sus actividades a Canadá, Australia, Nueva Zelandia, Sud Africa y la propia fortaleza de Estados Unidos, donde en 1945 adquirió el 30 % de las acciones de Universal Pictures. El gobierno inglés investigó los negocios de Rank pero los exoneró del cargo de monopolio; el público inglés, por su parte, se sintió orgulloso de su "King Arthur" que había osado disputar a Hollywood la supremacía mundial del cine.

La guerra estalló cuando Korda producía **The thief of Bagdad**; el productor se trasladó luego a Hollywood y regresó en 1943 para establecer su propia firma, la London Film. Pero el movimiento más importante del cine inglés durante la guerra, fué el de la escuela documental de Grierson. Al irse Grierson a Canadá en 1939, su obra fué continuada por Alberto Cavalcanti y un grupo de jóvenes discípulos. Humphrey Jennings colaboró con Harry Watt en **London can take it** (Londres sabe sufrir) y realizó luego su gran documental **Fires were started** (1943); Harry Watt realizó **Target for tonight** (1941), el mejor documental de la guerra. Cavalcanti se asoció luego con Michael Balcon, jefe de los estudios Ealing; así se unieron el documental con el film comercial, en una política de producción opuesta a la grandioelocuencia de Korda, que aún caracteriza a los films de esa compañía. En Ealing tuvieron su primera oportunidad jóvenes talentosos como Robert Hamer, Basil Dearden y Charles Frend. El gran film de Ealing durante ese período fué **Dead of night** (Al morir la noche, 1945), cuatro historias fantásticas realizadas por Cavalcanti, Dearden, Hamer y Charles Crichton. La compañía abordó temas sociales del momento presente en Inglaterra, en films como **Proud valley** (1940), que presentaba un cuadro de la vida de los mineros y **Love on the dole** (1941), de John Baxter, sobre los desocupados.

Carol Reed realizó en 1940 **The stars look down** (Las estrellas miran hacia abajo), que trató en forma ambigua un tema social. Su mejor film de la guerra fué **The way ahead** (1944), sobre la movilización de los civiles. Thorold Dickinson tuvo gran éxito con **Gaslight** (1940), que después fué copiado por Hollywood y **Next of kin** (1943), donde se advertía la influencia documental. Lo mismo puede decirse de **In which we serve** (1942), de Noel Coward y David Lean. Promovido a realizador Lean realizó **This happy breed** (1944) y **Blithe spirit** (Espíritu travieso, 1945). Powell y Pressburger formaron durante la guerra su duradera asociación, iniciada con **49th parallel.** (Los invasores. 1941). Hicieron, en tecnicolor, **The life and death of Colonel Blimp** (1943), sobre el famoso personaje de Low, interpretado por Robert Donat, uno de los films más interesantes del período. Anthony Asquith dió una producción abundante y desigual; lo

mejor fué **The way to the stars** (1945).

Al final de la guerra, el cine inglés se había reencontrado a sí mismo y conocía por primera vez, el auge artístico junto con el comercial.

En Italia, el fascismo, como el nazismo en Alemania, había esterilizado el arte del cine, que en un tiempo fué el primero del mundo. La producción, que había decaído desde 1923 a 1930, experimentó un leve resurgimiento después que Mussolini hubo adoptado medidas de fomento de la industria, tales como la fundación de Cinecittá en 1937. El régimen quería grandes films internacionales y solía confiar más en sus realizadores extranjeros que en los italianos. La producción y la exhibición fueron controladas por el gobierno, pero no se llegó al grado de monopolio de la UFA en Alemania. El objetivo de 120 films por año, fijado por Vittorio Mussolini —proconsul de la industria cinematográfica, por decreto de su padre— nunca fué alcanzado. Para lograrlo, sin embargo se movilizó a todos los realizadores disponibles en el país, entre ellos los veteranos de la época muda: Mario Bonnard, Baldassare Negroni, Arturo Ambrosio, Augusto Genina, Carmine Gallone y hasta Enrico Guazzoni, director del **Quo Vadis** de 1912. El único elemento valioso de esa generación fué Amleto Palermi; los demás se conformaron con ser simples propagandistas, como Genina, que realizó **L'Assedio del Alcazar** (1940) y **Bengasi** (1942) en celbración de hechos bélicos del fascismo en España y Libia. Otro gran realizador fascista fué Goffredo Alessandrini; dirigió **Noi vivi** (1942) y **Addio Kira** (1943), de contenido anticomunista. Films típicos del gusto oficial fueron **Scipione africano,** de Gallone y **La corona di ferro** ,de Alessandro Blassetti. Hasta Mario Camerini, dueño de un agradable estilo de comedia, dirigió films históricos durante esa época.

Un semillero de nuevos realizadores fué el Centro Experimental, donde sin llegar a la rebeldía, se esquivaban los temas de propaganda, prefiriéndose las versiones de novelas clásicas italianas. Los egresados del Centro se preocupaban tanto por la forma, que el joven crítico Giuseppe de Santis les llamó los "calígrafos": entre ellos figuraban Mario Soldati, Renato Castellani, Alberto Lattuada, Ferdinando Poggioli, Gianni Franciolini y Luigi Chiarini, director del Centro. Soldati dirigió **Piccolo mondo antico** (1941), que tuvo la novedad de recoger las tradiciones culturales nacionales; Lattuada debutó con **Giacomo, l'idealista** (1942). El más frenético de los "calígrafos" fué Castellani, con su primer film, **Un colpo de pistola** (1941); luego se ahogó entre los encajes de **Zazá** (1943).

El movimiento documental se prestó más a los fines de propaganda, con una serie de films dedicados a las fuerzas armadas. Roberto Rossellini se inició como libretista de **Luciano Serra, pilota** (1940), dirigido por Alessandrini; luego dirigió films de guerra: **La nave bianca** (1942), **Un pilota ritorna** (1943) y **L'uomo della croce** (1943).

Un centro de inquietudes intelectuales fué la revista "Cinema", dirigida en teoría por Vittorio Mussolini, pero que en la práctica era manejada por un grupo de jóvenes críticos que le dieron una orientación antifascista. Esos jóvenes echaron las bases teóricas del neorralismo y colaboraron en las primeras realizaciones de la nueva escuela. El término "neorralismo" fué lanzado por Umberto Barbaro, en 1943, para designar un estilo contrario al formalismo, que se basaba en el cine ruso, en el cine francés, en ciertos films mudos italianos y sobre todo, en el verismo literario y el teatro dialectal italianos. Uno de los primeros frutos del movimiento fué **Ossessione** (1942), de Luchino Visconti, con libreto de Michelangelo Antonioni, Giuseppe de Santis, Gianni Puccini y Mario Alicata. Visconti había querido filmar uno de los cuentos rústicos de Giovanni Verga, pero no obtuvo la autorización de la censura; utilizó entonces como pretexto la novela de James Cain "The postman always rings twice", para realizar

su tesis de un "cine antropormórfico", fiel a la realidad ambiente. El film fué vetado por la censura y autorizado en versión mutilada, después de munchas gestiones, en 1943.

Otro ejemplo de neorrealismo fué **Quatro passi fra le nuvole** (Cuatro pasos en las nubes, 1942), de Blasetti, con libreto de Cesare Zavattini. El hecho más auspicioso de la guerra fué la conjunción de Zavattini y Vittorio de Sica, operada con **I bambini ci guardano** (Los niños nos miran, 1943) y **La porta del cello (1944)**. De Sica era el galán preferido de Camerini y uno de los astros románticos más populares; en 1941 habíase iniciado como realizador, con **Teresa Venerdi**; en 1942, había dirigido su segundo film, **Un garibaldino al convento.** Hombre bueno y generoso, De Sica maduró como artista durante la guerra y pasó de la comedia liviana al drama social.

En la Unión Soviética, la guerra encontró al cine en un período de prosperidad material y, según Sadoul, de un auge artístico sin paralelo en el mundo. Entre los principales realizadores se contaban algunos de la vieja generación, como Eisenstein, Pudovkin y Dovjenko; a los que se agregaban los nuevos: Donskoi, Kozintzev, Trauberg, Alexandrov, Ermler, Petrov, Youtkevitch, Guerazimov, Chiaurelli. Los avances alemanes paralizaron la mayor parte de la producción en Leningrado, Moscú y Ukrania; solo quedaron ilesas las instalaciones de retaguardia. Se transfirió personal y equipo al este de los Urales, especialmente a Alma Ata, en el Turkestán. Durante los seis primeros meses de la guerra, la producción quedó interrumpida en todo el país, pero se iguieron produciendo documentales y se desarrolló una nueva forma de "nouvelle" fílmica: episodios novelados de la guerra. El primer gran film inspirado por la guerra fué **Así se templó el acero**, de Marc Donskoi; otros fueron **Los guerrilleros**, de Kyriev y **Camarada P.** de Ermler. Se siguió dando gran importancia al documental, destinándose equipos completos a la producción de films sobre la lucha en los diversos frentes y sobre las victorias finales. También se documentaron mediante el cine las atrocidades nazis en los territorios ocupados; algunos de esos films fueron exhibidos ante los jueces del tribunal de Nuremberg. Los films más importante realizados en Asia Central durante la guerra fueron **Arco Iris**, de Donskoi y el monumental **Iván el terrible** de Eisenstein, concebido como una "tragedia heroica" por su autor.

Para Estados Unidos, Sadoul reserva su sarcasmo habitual. La guerra, explica, no afectó la estructura económica de la industria, que siguió bajo el control de los Cinco Grandes (Paramount, MGM, Fox, RKO y Warner) y los Tres Chicos (Columbia, Universal y Republic). Reitera sus conceptos acerca de la MPA y el Código de Producción y sus esquemas indicadores de las vinculaciones financieras entre las empresas productoras y Wall Street. Admite que el cine americano estaba en una etapa de vitalidad al producirse el ataque contra Pearl Harbor: se habían producido recientemente films como **The great dictator,** de Chaplin, **The Grapes of wrath** (Viñas de ira) de John Ford, **Mr. Smith goes to Washington,** (Caballero sin espada) de Frank Capra y **Citizen Kane** (El ciudadano) de Orson Welles; en el plano comercial, David O. Selznick había producido el estruendoso éxito de **Gone with the wind** (Lo que el viento se llevó).

Al entrar Estados Unidos en la guerra, los principales realizadores se enrolaron en las fuerzas armadas: Capra en el Ejército, Ford en al Marina y Wyler en la Fuerza Aérea; todos ellos dirigieron o supervisaron documentales memorables. Sin relación con la guerra, se produjeron también valiosos documentales: **The**

land, de Robert Flaherty y **Native land,** de Paul Strand. El mayor éxito de la guerra fué **Mrs. Miniver** (Rosa de abolengo), de Wyler, hecho por MGM para fomentar la simpatía hacia los aliados ingleses. Durante el período floreció un estilo de "films negros" americanos, como **The maltese falcon** (El halcón maltés) de John Huston, **Double indemnity** (Pacto de sangre) y **The lost weekend** (Días sin huella) de Billy Wilder. Sadoul demuestra especial predilección por **Sullivan's travels** (Por meterse a redentor) de Preston Sturges y **The magnificent Ambersons** (Soberbia) de Orson Welles. Jean Renoir realizó por lo menos un film valioso, **The southerner** (Amor al terruño); René Clair y Duvivier no tuvieron la misma fortuna en Hollywood.

El libro dedica amplios capítulos al cine en 18 países europeos, en América Latina, en Asia y en Africa; son interesantes por su valor informativo, ya que en muchos casos, contienen datos desconocidos hasta ahora. Con 98 buenas ilustraciones se completa el material de esta obra que, como todas las de Sadoul, significa un serio trabajo de investigación. Por eso, a despecho de sus prejuicios políticos, merece ser considerada seriamente por los estudiosos del cine.

H. R.



ESTUDIO AUDITORIO

RESEÑA DE ESPECTACULOS 1955

ABRIL - AGOSTO

ABRIL

dia 1º "La Traviatta" Dir. Domingo Dente.
" 16 "Concierto sinfónico OSSODRE" Dir. Jascha Horenstein.
" 21 "La Traviatta" Dir. Domingo Dente.
" 23 "Concierto sinfónico OSSODRE" Dir. Jascha Horenstein 18.30
" 23 Espectáculo de Cine Arte (21.30)
" 24 Espectáculo de Cine Arte (21.30)
" 27 "Concierto sinfónico OSSODRE" Dir. Jascha Horenstein
" 30 Espectáculo de Cine Arte (Hora 21.30)
" 30 "Concierto sinfónico OSSODRE Dir. J. Horenstein - Solista S. Orlandy de Larramendy (Hora 18 y 45).

MAYO

dia 3 Concierto del ciclo de música de cámara organizado por el SODRE (Cuarteto de música de cámara del SODRE)
" 5 Recital de piano PHILLIPPA DUKE (Tarde)
" 5 "El Murciélago" representación de AUDAL.
" 7 "Concierto sinfónico OSSODRE" Dir. Lamberto Baldi; Solistas Victoria Schenini y Adhemar Schenone (Tarde)
" 7 "El Murciélago" representación AUDAL (Noche)
" 8 "El Murciélago" representación AUDAL (Tarde)
" 8 Espectáculo de Cine Arte (Noche)
" 12 Recital del violinista Jascha Heiftez (Tarde)
" 14 Concierto sinfónico OSSODRE Dir. Tosar Errecart
" 14 Espectáculo Cine Arte (Noche)
" 15 Concierto organizado por las JUVENTUDES MUSICALES DEL URUGUAY (10 Hs.). Teatro para Niños (15.00). Espectáculo de Cine Arte (Noche)
" 15 Cine Arte (Noche)
" 17 Concierto del Ciclo de Música de Cámara organizado por el SODRE. (21.30)
" 18 Opera de Cámara "El Matrimonio desigual" Dir. A. Monpurgo.
" 21 "Concierto sinfónico OSSODRE" Dir. Nicolai Malko (18.30)
" 21 Espectáculo Cine Arte (21.30)
" 22 Funeral Laico en Hom. a Einstein (10.00 Hs.)

JUNIO

día 2 Recital de la guitarrista María Luisa Anido.
" 4 "Concierto sinfónico OSSODRE" Dir. Fabien Sevitzky - Solista pianista Phillippa Duke.
" 5 Espectáculo para niños (15 Hs.)
" 5 Cine Arte (Noche)
" 7 Ciclo de Música de Cámara organizado por el SODRE.
" 8 "Concierto sinfónico OSSODRE" Dir. Fabien Sevitzky - Solista pianista Philippa Duke.
" 9 Recital del barítono GERARD SOUZAY.
" 11 "Concierto sinfónico OSSODRE" Dir. Fabien Sevitzky.
" 11 Espectáculo de Cine Arte (Noche)
" 12 Espectáculo para niños (15. Hs.)
" 12 Espectáculo de Cine Arte (Noche)
" 14 Concierto del Ciclo de Música de Cámara.
" 18 "Concierto sinfónico OSSODRE" Dir. Lamberto Baldi - Solista violinista María Vischnia.
" 18 Espectáculo de Cine Arte (Noche)
" 19 Espectáculo para niños (15 Hs.)
" 19 Espectáculo de Cine Arte (Noche)
" 21 Concierto del ciclo de Música de Cámara (Noche)
" 21 Recital de la guitarrista M. Luisa Anido (Tarde)
" 23 Recital del pianista Pierre Sancan
" 25 "Concierto sinfónico OSSODRE" Dir. Victor Tevah - Solista Dinorah Varsi (piano)
" 25 Espectáculo de Cine Arte (Noche)
" 26 Espectáculo para niños (15 Hs.)
" 26 Espectáculo de Cine Arte (Noche)
" 28 Concierto del ciclo de música de Cámara

JULIO

día 2 "Concierto sinfónico OSSODRE" Dir. Carlos Estrada - Solista Virginia Castro.
" 7 Recital del violinista Ruggiero Ricci.
" 9 "Concierto sinfónico OSSODRE" Dir. Leopoldo Ludwig. Solista Luis Batlle Ibañez.
" 9 Espectáculo de Cine Arte (Noche)
" 10 Espectáculo para niños (15 Hs.)
" 10 Espectáculo de Ballet a cargo del Cuerpo de Baile del SODRE bajo la dirección de Roger Fenonjois
" 10 Espectáculo de Cine Arte (Noche)

” 12 Concierto del ciclo de Música de Cámara
” 17 Espectáculo de Ballet a cargo del Cuerpo de Baile del SODRE
” 22 Espectáculo de Cine Arte (18.30)
” 22 Espectáculo de Cine Arte (21.30)
” 24 Ballet Español Gimenex-Vargas (tarde)
” 24 Música de Cámara org. por el SODRE (noche)
” 25 Ballet Español Gimenez-Vargas (Tarde y noche)
” 26 Recital de piano Ania Dorfman.
” 27 Ballet Gimenez-Vargas (Tarde)
” 28 “Concierto sinfónico OSSODRE” Dir. Nicolai Malko-solista Mercedes Olivera.
” 28 Ballet Gimenez-Vargas (Noche)
” 29 “Concierto sinfónico OSSODRE” Dir. V. Ascone. Solista H. Balzo.
” 16 “Concierto sinfónico OSSODRE”
” 16 Espectáculo de Cine Arte (Noche)
” 17 Espectáculo para niños (15 Hs.)
” 17 Espectáculo de Cine Arte (Noche)
” 19 Concierto del ciclo de Música de Cámara.
” 23 “Concierto sinfónico OSSODRE” Dir. Mario Rosenthal - Solista soprano Delia Staricco.
” 23 Espectáculo de Cine Arte (Noche)
” 24 Espectáculo para niños (15 Hs.)
” 24 Espectáculo de Cine Arte (Noche)
” 26 Concierto del ciclo de Música de Cámara.
” 28 Recital del violoncelista Adolfo Odnoposoff.
” 30 “Concierto sinfónico OSSODRE” Dir. Mario Rosenthal.
” 30 Espectáculo de Cine Arte (Noche)
” 31 Espectáculo para niños (15 Hs.)
” 31 Espectáculo de Cine Arte (Noche)

AGOSTO.

día 2 Concierto del ciclo de Música de Cámara.
” 6 Coro de Niños de Santo Thomas de Leipzig.
” 6 Espectáculo de Cine Arte(Noche)
” 7 Espectáculo para niños (Tarde)
” 7 Espectáculo de Cine Arte (Noche)
” 9 Concierto del ciclo de Música de Cámara.
” 11 Recital de la pianista MARIA TIPO.
” 13 “Concierto sinfónico OSSODRE” Dir. Juan Protassi - Solista Raquel Sastre.
” 14 Espectáculo para niños.